

GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

MAI-JUIN 1955



FRANCIS H. DOWLEY : FRENCH PORTRAITS OF LADIES AS MINERVA.

¶ ERNEST DE GANAY : FABRIQUES AUX JARDINS DU XVIII^e SIÈCLE.

¶ R., G. ET C. LEDOUX-LEBARD : LA DÉCORATION ET L'AMEUBLEMENT
DE LA CHAMBRE DE MADAME RÉCAMIER SOUS LE CONSULAT, II.

¶ ERNA MANDOWSKY : AN UNKNOWN DRAWING FOR CAVALIERI'S
ANTIQUARUM STATUARUM URBIS ROMAE (NOTES ON DRAWINGS).

¶ LIVRES REÇUS; BOOKS RECEIVED.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur

PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC

19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

FRENCH PORTRAITS OF LADIES AS MINERVA

PORTRAITS of ladies as Minerva before the middle of the XVI Century are difficult to trace in France. "Allegorical" portraits, whether mythological or religious, were known in France during the XV Century or earlier¹, but the particular variation in which a lady is represented as Minerva, does not seem to have been attempted until quite late. Classical allegory would probably, though not necessarily, be introduced into France from Italy, but even there cases of adapting Minerva to portraits of contemporaries are rare. The best known case may, in fact, not have been a portrait at all.

Botticelli painted a figure of *Minerva* on the standard which Giuliano de Medici, brother of Lorenzo the Magnificent, bore in the *Giostra Medicea* of 1475². In the tournament Giuliano was the champion of Simonetta Vespucci, and the Minerva on his standard, who, according to an anonymous contemporary description, was accompanied by a bound *dio d'amore*, obviously referred to Simonetta. Unfortunately, the standard is lost, and no close copies exist³. The contemporary account of it is only partially preserved, and nothing in it indicates whether the face of Minerva was actually a likeness of Simonetta, or whether the identification with her might not perhaps have been based solely upon some characterizing attributes or inscriptions. Other paintings of *Minerva* by Botticelli, which are mentioned by Vasari or recorded in the *Inventario Mediceo*⁴, make no reference to portraits, although the accounts are too brief to allow any conclusions.

The figure of *Minerva* on the Botticelli standard is supposed to be reflected in a tapestry made for Gui de Baudreuil, who, in 1491 became the *abbé commandataire* of the Abbaye de Saint-Martin-aux-Bois⁵. The *Minerva* in the tapestry closely corresponds to a drawing by Botticelli or his school, in the Uffizi. But the

1. For example, Charles VII as one of the Magi in the *Adoration of the Kings* in Jean Fouquet's *Hours of Etienne Chevalier*, about 1450, Musée Condé, Chantilly.

2. G. POGGI, *La Giostra del Mediceo del 1475*, "L'Arte," V, 1902, pp. 71-77.

3. A Pallas, in intarsia, on a portal in the Ducal Palace, at Urbino, comes closest to the description of the standard. POGGI, *A proposito della "Pallade" del Botticelli*, "L'Arte," V, 1902, pp. 407-408.

4. E. MUNTZ, *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris, 1888, p. 86.

5. CLEMENCE P. DUPRAT, *Un Tableau du XVI^e siècle nouvellement entré au Musée de Moulins*, "Musées de France," nov. 1948, pp. 276-280.

attributes which accompany her are different from those which surrounded the *Minerva* of Giuliano's standard. There is no question of portraiture in the tapestry, but for our purposes it is important because it must have been one of the earliest representations of *Minerva* to be introduced into France. Medieval representations of *Minerva* were not unknown there, but they differed fundamentally from such Renaissance importations. The Baudreuil tapestry represents one of the tangible means for making the French gain knowledge of Italian Renaissance types which could later be converted into allegorical portraits.

In the Wallace Collection, in London, there is probably the first French portrait which represents a lady as *Minerva*⁶. It is said to represent *Margaret of France*, daughter of Francis I and wife of Emanuel Philibert, Duke of Savoy. The portrait is painted on enamel and is signed and dated: *Jehan Decourt ma fecit 1555*. The signature, *Jehan Decourt*, according to Dimier⁷, probably refers to the Limoges miniaturist, Jean Decourt, who succeeded François Clouet in the office of *peintre du roi* after the latter's death in 1572. Dimier has made the identification of the sitter plausible by pointing to the close resemblance between the enamel and a drawing at Chantilly with an old inscription, *Madame de Savoie*.

Margaret of Savoy was a niece of Margaret of Angoulême, the famous authoress of the *Heptameron* and of the *Miroir de l'Âme Pénitente*. Educated in part by her aunt, the younger Margaret took a great interest in learning, although she was not herself an authoress. She patronized the universities of Lyons and Turin, and, what is more important, was a patron of the great poets of her time, such as Ronsard and Joachim du Bellay⁸. In return, both wrote verses in her honor. The former deifies her as a new Pallas, in the lines to *Madame Marguerite*:

*Par un miracle nouveau
Pallas du bout de sa lance
Ouvrit un peu le cerveau
De François seigneur de France
Adonques Vierge nouvelle
Tu sortis de sa cervelle
Et les Muses qui te prindrent
En leurs sciences t'apprirent*⁹.

Du Bellay does the same in verses which begin: "*C'est la Pallas nouvelle*," from the *Epithalame*¹⁰ written for the marriage of Margaret in 1559. The *Epithalame*

6. *Catalogue of the Furniture, Marbles, Miniatures, etc., in the Wallace Collection*, London, Hertford House, 1910, No. 253; H. 203; I., 146.

7. LOUIS DIMIER, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*, Paris, 1925, II d part, No. 759 bis and No. 446.

8. WINIFRED STEPHENS, *Margaret of France, Duchess of Savoy*, New York, 1912, Chapters VII and VIII, p. opposite p. 110.

9. PIERRE DE RONSARD, *Œuvres complètes*, I, Paris, PAUL LAUMONIER Ed., I, p. 74.

10. JOACHIM DU BELLAY, *Poésies*, pub. par HENRI LONGNON, Paris, 1927, pp. 23, 313 ff.

was to be sung, as its preface informs us, by "*trois vierges natives de Paris, filles de Jean de Morel*," who are "*bien instituées es langues grecque et latine et en toutes sortes de bonnes lettres*." Margaret's virtue and learning are celebrated in the stanza: "*L'honneur est son panache*," etc., and again:

*Mainte princesse encore
Par les lettres décore
Son sexe et son renom.
Mais notre Marguerite
Sur toute autre mérite
De Minerve le nom.*

Brantôme also extolled her intellectual qualities, calling her "*si sage, si vertueuse, si parfaite en savoir et sapience qu'on lui donna le nom de la Minerve ou Pallas de la France*"¹¹. He informs us, in addition, that she chose for her emblem attributes of Minerva, such as the olive branch wound about with a serpent, and for her motto: *Rerum sapientia custos* (Wisdom, guardian of the world.)

It is apparent that these writers think of Margaret of Savoy as a Minerva, who is the goddess of learning and wisdom. She may be a goddess in armor, too, but she makes war not for war's sake, but in order to crush vice and ignorance. This conception is reflected in *Margaret's Portrait as Minerva*, in the Wallace Collection. Although Decourt represents her as Minerva with the customary spear, helmet, and shield showing a Gorgon's head, attributes symbolic of learning are no less prominently displayed. At her feet are large volumes on which an owl is sitting, and the goddess herself sits on a large globe which illustrates the motto quoted by Brantôme. The globe refers, moreover, not only to the reign of wisdom over the world, but also to Margaret's knowledge of the celestial as well as the earthly spheres. Caesare Ripa, in his *Iconologia*, explains the sphere as one of the higher attributes of *Intelligenza*.

Decourt's miniature, therefore, really belongs to a special type because it represents Margaret not simply as Minerva, but as Minerva, goddess of the arts. By "goddess of the arts" I mean goddess of the arts of peace, rather than of war, although the attributes of both may be present in the same representation of Minerva. According to the Renaissance conception, war is not the primary function of Minerva, but war is one of the arts of which she is goddess. A writer, like Vincenzo Cartari¹², distinguishes between Minerva and Bellona, making the former the inspiration of the counsels and strategy of war, the latter the source of its violence and carnage. Among the arts of peace presided over by Minerva, a selection by the artist is usually made of the different kinds of arts—the Liberal Arts, the Fine Arts, the Commercial Arts, or some combination of these—in order to

11. PIERRE DE BOURDEILLE, *Brantome, abbé séculier de Vies des dammes illustres*, pub. par J. A. C. BUCHON, 1838, in *Œuvres complètes*, p. 187.

12. VINCENZO CAUTARI, *Imagini dei degli Antichi* Venice, 1556, *Minerva*.



FIG. 1. — GILBERT DE SÈVE (?)
Anne of Austria.
Museum of Versailles.

emphasize that which is most characteristic of the sitter. The goddess of the arts and the goddess of peace are, of course, not always identified with Minerva. In the *Marie de Medicis* series in the Louvre, Rubens, in one portrait composition, has represented the queen as guardian of the arts, but in the form of Justice rather than Minerva¹³. In another portrait—one which was placed above the fireplace in the gallery of the Luxembourg where it formerly hung—Rubens does represent *Marie de Medicis* as *Minerva*, but a *Minerva* which has more affinities with *Bellona* than with the goddess of the arts. No attributes of the arts are visible in this portrait, yet when it was first engraved by the Nattiers in 1710, the portrait was entitled *Marie de Medicis sous la forme de Minerve, déesse des Arts*¹⁴. However, the fleurs-de-lis that decorate the robe which she is wearing, and the arms piled at her feet, rather suggest a *Minerve gauloise*, who is just shedding her role as

goddess of war to resume her patronage of the arts of peace. In still a third portrait of the queen, which is from the Rubens' school although it does not belong to the same series, she takes the role of goddess of peace, but with the attributes of *Cybele* rather than of *Minerva*¹⁵.

Minerva's character as goddess of peace and of the arts is emphasized in subsequent XVII Century portraiture in France. At Versailles there hangs a portrait in which these divinities are combined into one¹⁶; it represents *Anne of Austria*, daughter-in-law of *Marie de Medicis* and mother of *Louis XIV* (fig. 1). An attempt has been made to identify this portrait with one mentioned as by Gilbert de Sève in an inventory drawn up by Nicolas Bailly in 1709, which represented "*la reine mère assise tenant une pique d'une main et appuyant l'autre sur un casque posé sur un piédestal*"¹⁷. The dimensions given in the inventory are similar to those of another portrait, also attributed to de Sève in the same inventory, of "*la reine à mi-corps assise s'appuyant sur une corne d'abondance et couronnée d'une branche de lau-*

13. For a complete interpretation of the iconography of the Rubens gallery, see: OTTO GEORG VON SIMSON, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock besonders der Medicigalerie des P.P. Rubens*, Munich, 1936.

14. *La Galerie du palais du Luxembourg peinte par Rubens, dessinée par les Sieurs Nattiers*, Paris, chez Du Change, 1710.

15. Louvre, Paris.

16. E. SOULIÉ, *Catalogue du Musée de Versailles*, Paris, 1861, No. 3441.

17. GASTON BRIÈRE, *Rectifications et additions au catalogue du Musée de Versailles par E. Soulié*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français," 1911, pp. 361-435, esp. 372. See also NICOLAS BAILLY'S, *Inventaire général des tableaux du roi*, pub. par F. ENGERAND, Paris, 1899, p. 382, No. 1.

rier." "*La reine*" refers to Marie Thérèse, daughter of Philip IV of Spain and spouse of Louis XIV. Since their marriage took place in 1660, the portrait would probably not be prior to that date. The portrait at Versailles does not fit perfectly the description of the portrait of the queen mother, Anne of Austria, because the queen does not rest her hand on the helmet, but on the pedestal itself. Moreover, the *Portrait of Marie Thérèse as Abundance* is described as representing the queen "*à mi-corps*," but the *Portrait of Anne of Austria*, at Versailles, represents her full-length. Since both portraits are recorded as having the same dimensions and were presumably pendants, it would be natural to infer from the account given in the inventory that the *Portrait of Anne of Austria* by de Sève would also be *à mi-corps*, instead of full-length.

These discrepancies give rise to a doubt as to whether the portrait at Versailles is identical with that described in Bailly's inventory; however they may merely arise from carelessness in making the inventory description.

The *Portrait of Marie Thérèse as Abundance* is lost; it recalls the *Portrait of Marie de Medicis as Peace* with the same attributes from the school of Rubens, mentioned above. Minerva and Abundance both are goddesses who can symbolize Peace, and we are, therefore, not surprised to find them represented together more than once in allegorical portraiture. The same two queens were again painted in these roles in a double portrait which was the *morceau de réception* of Simon Renard de Saint-André. It was presented to the Académie royale on May 26, 1663¹⁸, or three years after the conclusion of the Peace of the Pyrenees between France and Spain signed in 1659. The treaty was sealed by the marriage of Louis XIV with Marie Thérèse in the following year. Renard de Saint-André represented Anne of Austria, herself a Spanish princess, as Minerva clasping hands with the young queen as Abundance or Concord.

If the double portrait of the two queens by Saint-André refers to the Peace of the Pyrenees, it is possible that the pendant portraits by de Sève of the queens under the same allegorical guise might also refer to this event, and might, therefore, have been painted around the same time, that is, shortly after 1659 or 1660. The *Portrait of Anne of Austria* at Versailles may also have been painted around this time, even if it should not be identical with that by de Sève. On the other hand, it might have been earlier, commemorating the end of the Fronde in 1653.

If Bailly is really referring to the portrait of *Anne of Austria as Minerva* at Versailles, he has not mentioned any of the attributes which in that portrait characterize Minerva as goddess of the arts of peace. For, in addition to the usual attributes of Minerva as goddess of war, such as the helmet, the spear and the shield with

18. GUILLET DE SAINT-GEORGES, *Henri Testelin, Mémoires inédits sur les artistes français*, pub. by L. DUSSIEUX, etc., I, 1854, p. 236. Also NICOLAS GUÉRIN, *Description de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1715, pub. by A. DE MONTAIGLON, Paris, 1893, p. 102. The portrait is at Versailles, but it is not in SOULIE's catalogue. See BRIERE's *Rectifications*, quoted above.

the Gorgon's head, other attributes are present. The queen wears a blue robe with the attributes of Navigation and Agriculture embroidered on the hem. To introduce these attributes in the form of embroidery is to symbolize at the same time, although a little indirectly, another feminine attribute of Minerva's, her patronage of weaving. A different kind of art is represented by the books piled at her feet. Against them leans a compass, and on them stand two globes, which suggest the Sciences or perhaps, the Liberal Arts. All these are arts of peace, and the idea of peace is more directly indicated by the caduceus—symbol of peace and public felicity—on the pedestal against which Anne of Austria is leaning¹⁹.

The relation of the queen to learning and the arts is further emphasized by a Greek inscription carved on the step in the foreground, which reads *Auxo kai Hegemone*. The phrase may be approximately translated as Growth and Guidance. These words are also the names of two Graces, which, according to Pollux, are included among the names of divinities invoked in the ephebic oath taken by the Athenian youth²⁰. The inscription seems to hint that Anne of Austria is not only the goddess of the arts but also their teacher, for she indeed controlled the education of the most important pupil of the realm, namely, the young king, Louis XIV.

It is not surprising to find the queen mother appearing as Minerva in literature as well as in painting. Jean Loret, in his versified chronicle, *La Muse historique*, calls her "*la sage et grande Minerve*" and "*la Minerve de notre cour*"²¹. However, Balzac, in a discourse addressed to the queen as a source of peace, reveals that she did not care to be addressed as a goddess—not even by the poets²².

The painting of *Anne of Austria as Minerva, Goddess of the Arts*, is nearly contemporary with the portrait of another princess, in which a similar allegory is combined with quite a different kind of portrait. In XVI Century Northern Italy, portraits were sometimes painted in which an individual holds the portrait of another person. One portrait appears in another, each with its own frame, its own background and its own space. Bernardino Licinio, the Bergamese painter, did a *Portrait of a Lady Holding the Portrait of her Husband*²³. We may wonder why a person would be represented indirectly by such a device. A most likely explanation is that the person in the inner portrait is deceased and the person holding it is a surviving relative.

19. This interpretation of the caduceus is derived from RIPA's *Iconologia* under the heading, *Felicitas publica*, which is in turn derived from a Roman coin. See, for example, an *Aureus* of Vespasian, No. 23 in *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, by H. MATTINGLY, London, 1930, vol. II, p. 4. For an explanation of how the caduceus came to signify peace, see the ABBÉ GUILBERT's *Description historique des châteaux, bourg et forêt de Fontainebleau*, Paris, 1731, II, p. 150. GUILBERT gives the explanation to account for a caduceus held by Anne of Austria, in another portrait, now lost, which hung in the *Salle des Gardes de la Reine*, at Fontainebleau.

20. POLLUX, VIII, 105-106, BETHE Ed., II, 1931.

21. JEAN LORET, *La Muse historique*, pub. by MM. J. RAVENEL and ED. V. DE LA PELOUZE, 1857; by CH.-L. DE LIVET, 1877-1878, Paris, vol. 4, pp. 45 and 297.

22. J. L. GUEZ, SIEUR DE BALZAC, *Discours présenté à la reine regente*, in: *Les Œuvres diverses de sieur de Balzac*, 1664, p. 412.

23. Castello Sforzesco, Milan.

Although this explanation does not account for all cases, it does for a great many, probably also for Licinio's portrait. The device of representing a person in an inner portrait, whether a miniature or a large medallion, was developed in France and the Low Countries as well as in Italy. It proved quite popular because it was readily adaptable to sculpture as well as to painting. It could also be combined with allegory, and became quite frequent in tomb sculpture where allegorical figures hold the portrait medallion.

Representations of *Venus Vanitas*, or *Venus Looking at her Image in a Mirror*, can be taken as another, though more circumstantial source for this device. French manuscript illumination had represented *Venus with a Mirror*²⁴, but it is Venice which produced the most influential examples of this type; for example, Titian's splendid picture in the National Gallery of Art, in Washington. The use of the mirror in paintings of *Venus Vanitas* is connected with another device which was developed in the Giorgionesque tradition. In a painting in Vienna from the circle of the late years of Giovanni Bellini, a woman is seen arranging her hair in a mirror, while behind her another mirror reflects the back of her head. The school of Giorgione develops further the use of more than one mirror to show a painted figure from as many sides as possible and thereby to lend it some of the advantages of sculpture in the round. The most famous surviving example is the so-called *Gaston de Foix*, in the Louvre, by Savoldo. One of the mirrors in the background of this composition is a kind of inner portrait, which shows the profile of the knight from the other side. The inner portrait produced by this mirror is quite different in kind from the one in Licinio's portrait. In the first place, Savoldo's inner portrait represents the same person, only from a different point of view than the larger portrait which contains it, but Licinio's inner portrait introduces a second person, who is presented to the observer by the person in the larger portrait. In the second place, although the mirror is a kind of framed image, it is a momentary reflection rather than a permanent portrait.

Another possible source for the inner portrait is more literary in character, but it arises from a legend connected with Minerva herself. The shield of the goddess was polished so brightly that Perseus could borrow it to use in his search for the Gorgon. Minerva's shield can, therefore, reflect portrait images no less than Venus' mirror.

A French anticipation of the idea of the inner portrait is to be found in a manuscript of 1402, the *Livre des femmes nobles et renommées de Bocace*²⁵. A Portrait of

24. *Le Livre des échecs amoureux*, Paris, Bib. Nat., ms. fr. 143. See: J. SEZNEC, *Les Survivances des dieux antiques*, London, Warburg Institute, 1940, pl. 32.

25. Bib. Nat., fr. 12420f. 1101v. Ill. in: HENRI MARTIN, *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, fig. CXIII, pl. 86. An early XVI Century anticipation can be seen in a miniature of *Saint Luke* in the *Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne*, Bib. Nat., latin 9.474, fol. 19v. Ill. in: *La Miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, by ANDRÉ BLUM and PHILIPPE LAUER, Paris, 1930, pl. 59. Saint Luke presents the portrait of the Virgin—or is it a portrait of Anne de Bretagne?—according to a compositional formula which is repeated in a general way by some of the XVII Century portraits we are about to discuss.

Marcie includes both a mirror image and a painted portrait, for the lady is represented painting a self-portrait with the aid of a mirror.

It is not until the XVII Century, however, that the device of the inner portrait becomes important in France. A composition in Rubens' *Life of Marie de Médicis* is again important in this context because this device probably received some stimulus from the painting of *Hymen Presenting to Henri IV the Portrait of his Future Bride*—a composition which was designed around 1623. Earlier examples may occur in engravings, but it is not until about 1625 that a portrait of the Licinio type was painted in France.

Mention should be made here of a double portrait after Simon Vouet, in which Anne of Austria appears as Minerva, goddess of the arts, and Louis XIII as Mars, god of war, while the royal children play with allegorical instruments at their feet. In the center the *Renommée* holds a book which contains a portrait, presumably of Henri IV. The introduction of an inner portrait by an allegorical figure recalls the Rubens' composition mentioned above, but whereas Rubens introduced it as a marriage portrait, Vouet introduces it as a dynastic portrait. The effigy of Henri IV completes the representation of all the generations of the Bourbon family as a royal house up to that time, while the fame of Henri IV inspires Louis XIII to be Mars and Anne of Austria to be Minerva. In this case, incidentally, Minerva is clearly goddess of peace and the arts of peace, in clear contrast to Mars, god of war.

This allegorical group portrait survives in the form of a tapestry by Pierre Dupont after a cartoon by Vouet^{25 A}. It is dated 1643, the year of the king's death, although probably designed earlier, because nothing suggests a memorial composition.

In a portrait by an unknown artist, at Versailles²⁶, a princess is represented holding the portrait of another princess, but the idea is not as simple as in the portrait by Licinio, since allegory has been introduced and the sitter is characterized by Minerva. The princess appears with only the simplest and most indispensable attributes of the goddess (fig. 2). Her dress is stylized to simulate armor; she has a miniature Gorgon's head at her breast and a larger one on her shield; no other attributes are present to suggest any of the specific powers of the goddess. The princess in the inner portrait is in the same scale and seems to be of the same age as the princess who holds the portrait. The inner portrait may represent a deceased relative but the identity of neither can be ascertained.

According to an uncertain tradition, the princess painted as Minerva is Marie de Bourbon, Duchess of Orleans, first wife of Gaston, brother of Louis XIII, and sister-in-law of Anne of Austria. The inner portrait does not particularly resemble the latter, however. If the main figure represents Marie de Bourbon, the picture must have been painted prior to 1627, the year of her death, since the device of the inner

25 A. Atelier du Louvre, Paris, Manufacture des Gobelins, No. 335.

26. SOULIÉ, *Catalogue*, No. 4166. Dimensions : H. 1.19; L. 1.40.

portrait would scarcely be appropriate if both the person holding the portrait and the person represented in the portrait held were deceased.

It is noteworthy that this portrait and two others of the same type, which we are about to consider, are all supposed to represent princesses married to Dukes of Orleans or their children, as if this complicated type was traditional in this branch of the royal house of Bourbon.

The two other portraits of this type are better documented, as they seem to be portraits commissioned by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture to be presented as *morceaux de réception* by two artists seeking admission primarily as portrait painters. We cannot be absolutely certain that the Académie really did commission them because the *procès-verbaux* do not precisely, nor even generally describe these *morceaux de réception*²⁷. On the other hand, both are mentioned in the descriptions and inventories of the collection of the Académie which was the natural destination of most of the *morceaux de réception*²⁸. Guillet de Saint-Georges, the official historiographer of the Académie in the late XVII Century, as well as Nicolas Guérin, in the XVIII, record them²⁹. The former states that portraits of this variety were commissioned to manifest the respect that the Académie had for the Royal Family.

The earlier one, now at Versailles, was painted by Antoine Mathieu³⁰, a native of England, and represents *Henriette d'Angleterre as Minerva Holding the Portrait of her Husband, Philippe, duke of Orleans and younger brother of Louis XIV* (fig. 3). She was the sister of Charles II, King of England, daughter of Charles I and granddaughter of Henri IV, King of France. Henriette d'Angleterre married Philippe d'Orléans on March 30, 1661, the year after Louis XIV married Marie Thérèse of Spain. She died in 1670, but her husband not until twenty years later, in 1690. The portrait in which she appears as Minerva holding the portrait of her husband was received by the Académie—assuming that this and not some other one was the *morceau de réception*—on April 14, 1663, or seven years before the death of either. The dates prove that in this case the inner portrait cannot very well be meant as a memorial; rather we have a simple device for portraying a married couple—each from a different point of view—in a single canvas. The portrait, moreover, is not exceptional in this respect, for a portrait of *Henriette*, at Chantilly³¹, which is not allegorical, represents her holding a miniature of her husband, though he outlived her by so many years.

Henriette d'Angleterre as Minerva is given a much more elaborate allegorical setting than the so-called Marie de Bourbon. Henriette is represented as goddess

27. *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, pub. by A. DE MONTAIGLON, Paris, 1875, I, pp. 225, 357, 363, 367, 377.

28. GUILLET DE SAINT-GEORGES, *Op. cit.*, pp. 236-237.

29. NICOLAS GUÉRIN, *Op. cit.*, p. 107, No. 45, pl. 139.

30. SOULIÉ, Cat., No. 3503. *Proc-verb.*, I, 225. H. 1.75; L. 1.39.

31. Musée Condé: F. A. GRUYER, *Catalogue*, 1899 No. 315.

of the arts, but this time, and probably for the first time, the Plastic Arts—painting and sculpture—are prominently displayed. Painting is, in fact, introduced twice; on the one hand, it is represented by a palette and brushes, and on the other, by the painted portrait held by Minerva.

The emphasis on painting and sculpture could not help being expected when we recall that the portrait was commissioned by the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Another cause for the application of the allegory of Minerva as goddess of the arts to Madame, is to be found in the activities of that princess



FIG. 2. — French School of the XVII Century.
Marie de Bourbon, Duchess of Orléans. — Museum of Versailles

herself. Only three months before Mathieu presented her portrait to the Académie, Louis XIV had given the famous *Ballet des Arts*³². It was one of the most elaborate of the many spectacles in which the king and the court participated, in a variety of pastoral and mythological roles. In the earlier scenes of the ballet Madame appeared as a shepherdess; however, in the final scene she assumed the role of Pallas Athena with helmet, spear and shield, first attended by four Amazons and then by six Virtues. Her final appearance had been prepared by several tableaux

representing the arts. In the one symbolizing painting four women appeared seeking to have their portraits done by four artists. This probably was meant to serve a double purpose: on the one hand, as a preparation for the final tableau which glorifies Madame and, on the other, as a satire against the current rage for portraiture, both plastic and literary, allegorical and non-allegorical. During the height of this fashion which spread through the 1650's and 1660's people sought not only to have portraits painted and composed for them, but to paint and compose them themselves. This fashion is an interesting background for the interest in the device of portraits within portraits³³.

32. *Ballet des Arts dansé par Sa Majesté le 8 janvier 1663*, Paris, Ballard, 1663.

33. For a discussion of this ballet, see: CHARLES I SILIN, *Benserade and his Ballets de Cour*, Baltimore, Paris, 1940, p. 313 (*Johns Hopkins Studies*).



FIG. 3. — ANTOINE MATHIEU. — Henriette d'Angleterre as Minerva
Holding the Portrait of her Husband, Philippe, Duke of Orleans. — Museum of Versailles.

To return to the *Ballet des Arts*, so great was its success that the Court repeated it at least five times during the winter of 1663. Considering that the tableau of Madame as Minerva, was the culminating focus of the spectacle, it would not be surprising if the Académie had suggested that Mathieu paint her in this role.

Another possible cause for the allegory in Henriette's portrait may have been the reorganization and the expansion of the Académie de Peinture, which was decreed in February, 1663. It is perhaps more than a coincidence that the Académie ordered Mathieu to introduce into his *morceau de réception* an allegory of Minerva, goddess of the arts, in the same year that the Académie received its new status. To commemorate this event in the following year, a medal was struck off representing Minerva, goddess of the arts, and inscribed with the exergue: *Artes instauratae*. It is possible that the Académie ordered an allegory of Minerva in Henriette's portrait, which would not only flatter the princess, but at the same time celebrate its new dignity. Henriette's allegory of Minerva may commemorate indirectly, what the medal does directly ^{33A}.

The device of painting a lady as Minerva holding the portrait of a relative was repeated for the third time in a portrait at Versailles (fig. 4), which most probably represents *Anne Marie Louise d'Orléans, Duchess of Montpensier*, who is often called *la Grande Mademoiselle*. This portrait ³⁴ is in all probability identical with the one recorded in the *procès-verbaux* of the Académie as the *morceau de réception* of the little-known portrait painter, Pierre Bourguignon, from Namur ³⁵. The Académie asked him on March 7, 1671, to paint as his *morceau de réception* a "*Portrait de Mademoiselle historié*." Nothing is specified about the allegory, the dimensions, or anything else; the only other relevant entry is that of Bourguignon's reception into the Académie, which is recorded on March 5, 1673 ³⁶.

The inner portrait painted on a shield ^{36A} represents Mlle de Montpensier's father, Gaston d'Orléans, who died in 1666. Thus it comes under the classification of a memorial portrait. Like the inner portrait of Philippe d'Orléans, that of Gaston is symbolic of the art of painting, because Mademoiselle, like Madame, has been represented as Minerva, goddess of the arts. Again, special prominence is given to the plastic arts: in addition to the symbol of painting, sculpture is symbolized by a bas-relief which represents two figures clasping hands in a gesture symbolic of Peace and Concord, and similar to the gesture of the two queens in the allegory by de Sève. Music is symbolized by instruments in the lower left-hand corner, and architecture by a volume open to an engraving of one of the orders. Mademoiselle was

^{33A} YVES-JOSEPH LA MOTTE, *Histoire de la Vie et du règne de Louis XIV*, The Hague, 1741, Vol. III, p. 140.

³⁴ SOULIÉ, Cat., No. 3504.

³⁵ *Proc. verb.*, I, 357.

³⁶ *Ibid.*, I, 377.

^{36A} PLINY informs us that Appius Claudius, around 259 B. C., had shields with portraits, of his ancestors hung in the Temple of Bellona, in Rome; see: PLINY THE ELDER, *Natural History*, Book XXXV, Chapter 3.



FIG. 4. — PIERRE BOURGUIGNON. — Anne Marie Louise of Orleans, Duchess of Montpensier (*la Grande Mademoiselle*), Holding the Portrait of her Father, Gaston, Duke of Orleans. Museum of Versailles.

something of a builder: François le Vau reconstructed for her the St.-Fargeau castle, which was her place of exile after the Fronde.

These symbols of her patronage of the arts do not, however, obscure the symbols of la Grande Mademoiselle's military activity. Her Minerva costume is decidedly more martial than that of Henriette d'Angleterre; while the latter wears pearls and ermine, she wears a Roman helmet and armor; she carries a spear and has the Gorgon's head on her shield instead of a portrait. All this formidable panoply recalls her action at the taking of Orleans and her presence at the rescue of the Grand Condé's rear-guard during the battle of Port St.-Antoine.

La Grande Mademoiselle appears, therefore, as goddess of war as much as she does as goddess of peace. In other portraits of her as Minerva³⁷, the attributes of peace are entirely replaced by those of war. Yet, in a publication inspired by her and edited by her secretary, Segrais, we find an elaborate literary parallel for painting Mademoiselle as Minerva, goddess of the arts of peace. In 1658, her collection of literary portraits appeared and was entitled *La Galerie des Portraits de Mademoiselle de Montpensier*³⁸. It was a manifestation of that rage for making portraits of all kinds which became so widespread that Charles Sorel published a satire entitled *L'Isle de Portraiture et de la Ville de Portraits*³⁹.

The ladies of the circle formed by Mademoiselle during her exile at St.-Fargeau from 1652 to 1657, composed many of the portraits in her *Galerie*; others are anonymous and may have been written by people outside her immediate circle. One of the allegorical portraits in the collection is pertinent to Bourguignon's portrait, because in it Minerva appears not only as goddess of the arts in general, but as goddess of painting in particular. The portrait is dedicated to the Countess of Escher, whom the author, in a dream, had encountered in the guise of Diana⁴⁰. He—for the author seems to be her lover—relates that he met her in a wood near the *Cabinet des Lumières*, accompanied by Minerva. The latter, who most probably is intended to represent la Grande Mademoiselle, performs a tutelary function and teaches the young Diana all the arts, including painting. We are told, in fact, that Minerva taught her to paint *le portrait en huile en miniature*⁴¹. This statement brings us back to Bourguignon's portrait where la Grande Mademoiselle holds a portrait in oils which is, in a sense, a large miniature. We are reminded also of the XIV Century illumination of the translation of Boccaccio, representing a lady painting a self-portrait; and we are led to the hypothesis that both the manuscript illumination and

37. For example, a painting of *Mademoiselle as Minerva*, in armor with her initials, "AMLO," entwined on the shield. It is connected with the school of Mignard. Private collection, Paris.

38. Republished in 1860 by EDOUARD DE BARTHELEMY in Paris.

39. Paris, 1659.

40. *La Galerie des Portraits*, etc., Ed. BARTHELEMY, p. 103.

41. *Ibid.*, p. 106.

the XVII Century literary portrait refer, at least indirectly, to the age-old tradition that an accomplished young lady must be able to dabble in painting⁴².

In literary as well as in painted portraits, therefore, Mlle de Montpensier makes an allegorical appearance as goddess of the arts, with special emphasis on painting. This literary portrait directs attention to another role of Minerva's, which we have already encountered in the portrait of Anne of Austria, namely, that in which she is not only the goddess of the arts but their teacher as well. This role is, however, no more than a particular application of her more general role as counselor of wisdom, whether in the arts, in war, or in government.

The "*Portrait Historié*" of Mlle de Montpensier and her Father seems to be one of the last where the figure of Minerva is itself a portrait. Even Minerva as holding a portrait subsequently becomes less frequent in painting, though it continues to be popular in engraving. Mention should be made, however, of an entry in the *Inventaire de l'An II*⁴³ which attributes to Saint-André—presumably to Simon Renard de Saint-André—a double portrait entitled *la Reine Marie de Médicis sous la figure de Minerve, et Louis XIII*. The editor of the *Inventaire*, André Fontaine, says in a note that he would interpret this entry as only a confused way of referring to one of the above discussed portraits of Henriette d'Angleterre and Mlle de Montpensier as Minerva, if these two portraits had not already been listed in the same *Inventaire*. He suggests that the *Portrait of Marie de Médicis*, by Saint-André, may be identical with another which entered⁴⁴ the depository de Nesle, as "*Minerve tenant un buste de Louis XIII*," and left it as "*Minerve portant un portrait de souverain*." The inventory entries for these lost portraits are, unfortunately, too brief to inform us whether Saint-André painted the lady as Minerva goddess of the arts, or simply as Minerva without any further special attributes.

We should not overlook a variation of the device of Minerva with a portrait, which was at least conceived although probably never executed: namely, that in which Minerva appears primarily as guardian, and not as the goddess or teacher of the arts. A literary source provides an example where Minerva is in this role, holding the portrait of a personage. Tallement des Réaux relates in his *Historiettes* that Puget de la Serre⁴⁵ thought of having a portrait of himself engraved with the following allegorical arrangement:

"Il s'avisait de faire une planche où son portrait étoit gravé en petit au haut; un peu plus bas, il y avoit une espèce de bibliothèque, dont les livres ouverts por-

42. We should not be too certain, without further investigation, that the tradition does go back to the Middle Ages. For the teaching of painting to women in the XVII Century, see: FÉNELON, *De l'Education des Filles*, Chap. XII. Mademoiselle, in a self-portrait in her *Mémoires*, states that she herself painted, although badly.

43. ANDRÉ FONTAINE, *Les Collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1930, pp. 227-228.

44. In 1796. In any case, the portrait has now disappeared.

45. TALLEMANT DES RÉAUX, *Les Historiettes*, ed. GEORGES MONGREDIEN, Paris, Garnier Frères, VI, p. 163.



FIG. 5. — JEREMIAH FALCK. — Portrait of Queen Christina of Sweden, engraving.

toient les tiltres des livres qu'il a composez; plus bas estoit Minerve qui tenoit le Temps enchainné, et luy monstroit un autre portrait de la Serre, luy défendant d'y toucher."

Minerva's act of subduing the threatening figure of Time indicates that La Serre conceived of Minerva, in this case at least, as the guardian of the arts as much as their patroness or guide. La Serre's proposed portrait reminds us that he was the author of a literary allegory called *les Regrets de Minerve sur la Mort d'Apollon*⁴⁶, which is an elegy on the writer, Jacques Davy du Perron, one of Perrault's *Hommes Illustres*⁴⁷.

La Serre's conception of his portrait tableau suggests a drawing by Mignard⁴⁸ in which Minerva is seated in a library, holding the portrait of the young king, Louis XIV. As in La Serre's composition, a male allegorical figure is also present, but, instead of Time, he is a meditating philosopher. Instruments which lie in the foreground represent the liberal arts

in the traditional sense, rather than the plastic arts. We have no reason to suppose that La Serre knew of this drawing, or that it was ever used, though it is finished with a care which suggests that it was intended for an engraving.

Minerva's role as goddess of the arts is sometimes expressed by other means

46. Paris, 1618.

47. CHARLES PERRAULT, *Les Hommes illustres*, II, Paris, 1701. Jacques Davy du Perron was an abjured Calvinist. Apologist and writer, he delivered the funeral service of Ronsard. He became a cardinal in 1604.

48. P. MARCEL and J. GUIFFREY, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, Paris, 1921. Mignard, *Pierre le Romain*, No. 10084.

than representing her in the act of holding an inner portrait. Minerva and the lady in the inner portrait are occasionally combined so that the lady appears as Minerva *en buste* or *en tableau*. An example of this type may be observed in a portrait engraving of *Queen Christina of Sweden*. It was engraved by Jeremiah Falck⁴⁹, who, though born in Danzig, received much of his training under French engravers, such as Abraham Bosse. This portrait was, in fact, published in Paris and was dedicated to a well-known Parisian dealer and publisher, Michel Le Blon⁵⁰.

Queen Christina was represented as Minerva by two other artists, who were either French or had worked in France, namely, Sebastien Bourdon⁵¹ and Justus van Egmont⁵².

The former, like Falck, worked for the queen in Sweden before her abdication in 1654, and painted her portrait there more than once; the latter painted her in Antwerp, presumably just after her abdication. Falck's portrait is, however, the most curious of them all and is the only one which connects the queen with the arts (fig. 5).

Whether Falck designed as well as executed the portrait we do not know, but whoever designed it has represented the queen in the form of a sculptured bust with the features of Christina, and the helmet and aegis of Minerva. To the left is an owl perched on three books, to the right an olive sprig. The bust suggests the queen's patronage of the plastic arts; the books and the olive her patronage of learning and of the arts of peace in general.

49. J. C. BLOCK, *Jeremias Falck, sein Leben und seine Schriften mit alphabetischen Register, sämtlichen Blätter, etc.*, Dantzig, 1890, No. 221.

50. *Ibid.*, Introduction.

51. Now lost. Published, without name of engraver, by MONCORNET. See: FEUILLET DE COUCHES, *Sébastien Bourdon à la Cour de Suède*, "Revue Universelle des Arts," Vol. IV, 1856, pp. 503-515.

52. Now lost; for the engraving, which survives, see: GEORGES DUPLESSIS, *Catalogue de la Collection des Portraits au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, II, 1897, *Christine de Suède*, No. 62; Paulus Pontinus was the engraver.



FIG. 6. — ANTOINE COYPEL. — Minerva Holding a Portrait of Louis XIV, engraved by Simmoneau the Elder.

The whole composition has a curious effect because, on the one hand, it has some of the casualness of a still life, while on the other, its indirect representation of the queen in the form of a bust emphasizes a certain distance between her and the spectator.

Queen Christina's learning and patronage of the arts rendered her well worthy of being compared with Minerva. Aside from studying her father's great spoil from the Rudolfinum, she had formed a portrait gallery of warriors, scholars and ambassadors, with the assistance of Bourdon, David Beck and others. Even before the arrival of Bourdon, she was known, as Gabriel Naudé informs us⁵³, for her interest, not only in painting, but in architecture, sculpture, medals and antiquities. As early as her coronation, she was apostrophized as *Pallas Suecia* by Octavius Ferarius, of the University of Padua⁵⁴. This title is reflected in Falck's allegorical engraving.

Her personality, no less than her interest in the arts, would naturally suggest a comparison with Minerva. Henri de Lorraine, Duke of Guise, who met her in 1656, when she first entered France, reported: *Elle affecte fort de faire l'amazone*⁵⁵. We are reminded of la Grande Mademoiselle, with whom Queen Christina corresponded, and with whom she shared the need to compose her own self-portrait⁵⁶. Other allegorical references to the queen as Minerva abound in contemporary poetry. Vertron, for example, in his *Nouvelle Pandore*, deifies her in the lines:

...son rare savoir, non moins que son courage,
La fait nommer partout la Pallas de notre âge⁵⁷.

During the early part of the XVIII Century, Minerva is still frequent in official portrait engravings or in designs for medals commemorating Louis XV's education, but she is rarely a portrait. Antoine Coyppel made a design⁵⁸ in which *Minerva Holds a Portrait of Louis XIV* (fig. 6). A robe decorated with fleurs-de-lis which covers the table on which she rests the portrait, suggests that she is *Minerve gauloise*, or La France and Minerva in one. The allegory points to his patronage of the sciences rather than the arts. A skeleton, retorts, and a celestial globe replace the torso and palette brushes. A building in the background recalls the lines of the *Observatoire*.

Since the portrait medallion held by Minerva represents Louis XIV, we may infer that the design is not later than 1715, the year of the king's death. A few years later, toward the close of the Regency, Minerva reappears as goddess of the arts in a painting which is not very well known, although it hangs in so accessible a

53. In a letter quoted by CHARLES PONONAILHE, in : *Sébastien Bourdon*, Montpellier, 1883.

54. A. NEUMANN, *Life of Queen Christina of Sweden*, London, Hutchinson, 1935, p. 97.

55. MME DE MOTTEVILLE, *Mémoires*, ed. F. RIAUX, Paris, 1886, t. IV, p. 60.

56. *Memoirs of Christine, Queen of Sweden*, pub. in Paris, 1830, I, 165 ff.

57. M. DE VERTON, *La Nouvelle Pandore*, Paris, 1830, I, 165 ff.

58. Engraved by Charles Simonneau, called Simonneau l'Ainé. LE BLANC, *Manuel des Estampes*, III, p. 13.



FIG. 7. — JEAN-MARC NATTIER. — Young Warrior taking leave of Minerva and Mercury.
Musée des Arts Décoratifs, Paris.

place in Paris as the Musée des Arts Décoratifs⁵⁹. It is the work of Jean-Marc Nattier and represents a young officer in dress armor departing for the wars (fig. 7). He turns to take leave of Minerva and Mercury, who are seated on clouds above. The divinities are portraits and probably represent his relatives. Minerva points over her shield with the Gorgon's head as if she were bidding the officer to mount the horse in the background and depart. Mercury with his caduceus points to a map held by a cherub on which is printed the French name of a Spanish fortress, *Fon-tarabie*. On the ground, below, a cherub points to a large globe, while another looks up from a book of music. Books and musical instruments which lie scattered about seem to represent the peaceful activities which the young warrior must now abandon. These attributes we have encountered before in portraits where Minerva appears as the goddess of the arts of peace. Mercury appears here likewise not merely as a herald and god of communication in war, but as the god of eloquence and commerce

59. Grandjean Donation.

in times of peace. Minerva and Mercury, therefore, play a kind of double role in which they appear to lay aside their attributes of peace and assume those of war. We have observed Minerva before in this dual role. For example, in Bourguignon's *Portrait of la Grande Mademoiselle as Minerva*, the attributes of peace and war are given almost equal emphasis. And in Rubens' *Portrait of Marie de Médicis as Minerva-Bellona*, her weapons and arms are piled at her feet, as if she were about to take up the pursuits of peace. But Nattier has made her change of role somewhat more explicit, and is the first to show Minerva ordering someone else to abandon the instruments of one condition and take up those of another.

This portrait, a relatively early work of the younger Nattier, is signed and dated 1723. The composition is patently derived from Rubens' painting in the Luxembourg Gallery, where Henri IV is shown receiving the portrait of Marie de Médicis. Nattier had occasion to study the composition in the gallery carefully, when he made drawings for his father's engraved reproductions of the series, which were, as we said above, published in 1710.

Considerable changes have been introduced by Nattier to adapt Rubens' composition to a different subject matter. The influence of a source other than Rubens' makes itself felt. The cupid sitting on the ground with his back to the spectator and pointing to the globe, is similar in pose to the cupid lying in the foreground of the allegorical portrait composition by Pierre Mignard, mentioned above, and the pose of the young officer in Nattier's group portrait recalls the pose of the Grand Dauphin in one of Mignard's preparatory drawings⁶⁰ for his group portrait of that prince and his family⁶¹. It is not suggested that Nattier borrowed these poses from these drawings, but only that Nattier's figures are based on his knowledge of such motifs in Mignard's circle.

This composition, which is clearly derivative, is quite unusual in Nattier's œuvre and none of his other surviving works bear much resemblance to it. It is one of his earliest known works, apart from his reproductions after Rubens. His *morceau de réception*, which was earlier, was not a portrait since he was received into the Académie as a painter of history. Still, the subject of his first assignment for the *morceau de réception* has some connection with the allegory of his group portrait, for it was *Apollon présidant sur la peinture et la sculpture*⁶². It was intended as a ceiling decoration for the *Salle de l'Assemblée* of the Académie. Nattier's prior experience in designing allegories of the arts was, therefore, not all based on Rubens' compositions but on the creation of his own independent compositions.

This portrait may be the earliest one by Nattier that we are certain of: still, we must take account of a statement by his daughter, Mme Tocqué⁶³, in the biography

60. MARCEL and GUIFFREY, *Op. cit.*, Mignard, 10087.

61. The son of Louis XIV. The pose is different in the finished painting which is now in the Louvre.

62. *Proc. verb.*, IV, 214.

63. *Mém. inéd.*, II, 354.

of her father which was written for the Académie after his death⁶⁴. "*Comme son goût naturel*," she writes, "*le portoit à suivre le genre de l'histoire, le premier ouvrage qui parut de lui après sa réception à l'Académie fut un très grand tableau allégorique de la famille de M. de la Motte, trésorier de France*." The question arises whether the portrait of the La Motte family is identical with the portrait now in the Musée des Arts Décoratifs. The available evidence indicated that it is not. Jean-Marc Nattier was received into the Académie on October 29, 1718. The portrait under discussion, however, is dated five years after Nattier's reception. The portrait of the La Motte family, according to Nattier's daughter, was his first work after his reception, so that it would follow that Nattier did not paint anything until five years after his reception, which is unlikely, even allowing for a dearth of commissions after the collapse of Law's system in 1720.

No documentation is available to make possible an identification of the persons portrayed. It would be tempting to look for the name of La Motte among the officers who were present at the siege of Fontarabia, a Spanish town captured by the French under the Maréchal de Berwick during the brief war with Spain in 1719. Berwick, in the account of the siege in his *Mémoires*⁶⁵, mentions no one by that name, however. On the other hand, other sources mention three officers with the name of La Motte or La Mothe, who might have been present at the siege, and one of them was actually present at the capture of San Sebastian, which took place a short time later. None of these officers, however, seem to have been connected with the family of the treasury official of the same name to which Mme Tocqué referred⁶⁶.

Nattier painted other portraits of ladies as Minerva⁶⁷, but not as Minerva, goddess of the arts. Other XVIII Century artists were not inclined to use Minerva in their portrait compositions. Minerva was perhaps too formidable for the taste of the rocaille, yet it was a great age for portraits of ladies as goddesses, whether Venus, Hebe, or some other. The goddesses, however, had lost the personalities they had in classic mythological narrative, and they had shed their status as allegories conveying general ideas. In a rocaille portrait of a lady as Hebe or Iris, a

64. JEAN-MARC NATTIER died Nov. 7, 1766.

65. MARÉCHAL DE BERWICK, *Mémoires*, Paris, 1778, especially pp. 300-305.

66. The three officers are La Motte-La Pérouse, La Motte-Guillier and the Marquis de La Mothe-Houdancourt. All three were promoted on March 6, 1719. Fontarabia fell on June 16 of the same year. See the *Journal du Marquis de Dangeau* (ed. FEUILLET DE CONCHES, 1860, XVIII, 9, II). La Motte-La Pérouse was present at the siege of San Sebastian, which fell on August 15th. See: *Répertoire historique et biographique de la Gazette de France*, pub. by MARQUIS DE GRANGES DE SURGÈRES, Paris, 1904, III, 141. None of these officers seem to have had any connection with a Treasury official named La Motte. On the other hand, JEAN BUVAT, in his *Journal de la Régence* (ed. E. CAMPARDON, Paris, 1865, II, 58) and DOM H. LECLERCQ, in his *Histoire de la Régence* (Paris, 1921, II, 407) both mention persons named La Motte closely connected with LAW's *Compagnie des Indes*, but neither of them seems to be connected with Fontarabia or with the officers named above.

67. For example, a double portrait, now in the Louvre, which is described in the *livret* of the Salon of 1737 as *représentant Mademoiselle de Lambesc de la Maison de Lorraine, sous la figure de Minerve, armant et destinant M. le Comte de Brionne, son frère, au métier de la guerre* (ed. 1869, p. 19).

vivacious attitude elegantly designed was more sought after than a panoply of attributes weighted with allegorical meaning. Minerva was perhaps too laden with allegorical connotations to be introduced into many works outside of official compositions. The traditional fusion of visual attribute and generalized meaning, of a personal narrative and an allegorical system was dissolving; and its dissolution is revealed by Voltaire in his introduction to the *Henriade* where he explains that by: "*le mot d'Amphitrite, dans notre poésie, ne signifie que la mer, et non l'épouse de Neptune. Les champs de Mars ne veulent dire que la guerre, etc.*"⁶⁸ Voltaire's perfunctory attitude toward allegory, when considered along with the restrictions put upon it by the Abbé Du Bos⁶⁹, indicates to what low estimate it had fallen from the exalted status it had enjoyed at the time of Félibien.

The decline of interest in allegory was, however, a slow process. Some personages even had Minerva introduced into their portraits. Mme de Pompadour was one of them, because although she did not have herself painted as Minerva, she herself engraved a design by Vien in which she appears as Minerva (fig. 8)^{69A}. The design was to be cut in an Oriental opal by Jacques Guay, a famous gem cutter. Both the jewel and the engraving executed by the marquise herself survive. The latter is included in a series of sixty-two other engravings which were published in

a catalogue in 1782, although they were first executed around 1756⁷⁰. Number VIII in the catalogue is entitled *Minerve, Bienfaitrice et Protectrice de la gravure en Pierres Précieuses*. At the end of the description is the encomium: "*Rien, au reste, n'était plus juste que de représenter sous la forme de la Déesse des Arts, l'illustre personne qui*



FIG. 8. — *Minerve, Bienfaitrice et Protectrice de la Gravure en pierres précieuses*, engraving by Mme de Pompadour, after Vien (presumably representing Mme de Pompadour herself as Minerva).

68. *Idee de la Henriade*, 1730. VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, 1877. Vol. 8, pp. 39-42.

69. ABBÉ DU BOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris, 4th ed., 1740 (1st ed. 1719), I, pp. 180-209.

69A. Another example is a bas-relief representing *Princess de Hesse-Hombourg as Minerva at the altar of Immortality*, done by Pajou in 1761 and intended for the former Académie des Beaux-Arts, in Leningrad. It is, however, more a tribute to Catherine II than to the arts; see: H. STEIN, Pajou, Paris, 1912, pp. 12-13.

70. *Suite d'estampes gravées par Mme la marquise de Pompadour d'après les pierres de Guay, graveur du Roy*.



FIG. 9. — JEAN VALADE. — Portrait of the Maréchal Duc de Belle-Isle.

parmi nous a montré tous les avantages et les talents que la Fable attribue à Minerve."

The reference to Mme de Pompadour is obvious; and Guay himself in a note dated April 14, 1758⁷¹, expresses his gratitude for the protection which Mme de Pompadour has accorded him, and adds: "*Si la gravure en pierres est conservée on le doit à la Minerve du siècle, elle a protégé cet art en y travaillant et faisant vivre le graveur.*"

The intent to have Minerva represent Mme de Pompadour is clear, although only the slightest resemblance between the features of the goddess and those of the marquise is detectable. But we know from other sources that resemblance in an allegorical portrait was sometimes deliberately left vague, even when the reference to the individual concerned was unmistakable on other grounds⁷². The lack of close resemblance to Mme de Pompadour in the figure of Minerva is compensated for, however, by the presence of her coat-of-arms, which replaces the Medusa's head on the shield.

Although the catalogue of 1782 describes the design of the gem as if Mme de Pompadour was represented as Minerva, goddess of the arts, she is in fact shown with only the more specialized attributes of the protectress of engraving in precious stones: she stands by a gem cutting machine. On the other hand, she is in the act of laying on the machine a cornucopia which symbolizes the abundance that the reign of Minerva, goddess of peace, brings to the arts. This motif recalls the portraits by Saint-André and de Sève where Minerva and Abundance are represented together in a double portrait or in pendants. In this allegory of Mme de Pompadour, Vien has combined the attributes of Peace and Abundance into one goddess, though the central theme is that of Minerva as the patroness of the rather specialized activity of engraving in precious stones.

Although this allegorical portrait belongs to a suite of sixty-two engravings, it forms a kind of pendant to another of the same series, namely to Number VI, which represents *Apollon couronnant le génie de la peinture et de la sculpture*. Apollo, of course, is Louis XV, and as guardian of painting and sculpture, symbolizes the more general patronage of the arts from which Mme de Pompadour demurs as protectress of one of their minor branches.

Mme de Pompadour's allegory seems rather personal compared with a slightly earlier one by Jean Restout. Around 1750 he painted an allegory of *Minerva Point-*

71. For Guay's notes and a *Catalogue de l'œuvre gravé de Madame de Pompadour*, see the GONCOURT's book on Madame de Pompadour, new ed., Paris, 1888, Appendice, p. 265 ff. For more specific information about Guay, see: J.F. LETURQ, *Documents inédits émanant de Guay et notes sur les œuvres de gravure en taille-douce et en pierres fines de la marquise de Pompadour*, Paris, Baur, 1873.

72. For example, in an allegory by Collin de Vermont, which represents *Augustus as Protector of the Arts*, the features of Louis XV, according to LA FONT DE SAINT-YENNE, have been deliberately *déguisés* under those of Caesar. See: LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, The Hague, 1747, pp. 81-82.

ing to a *Portrait of Louis XV* after Carle Van Loo⁷³. The portrait medallion of the king was supported by two genii, one of whom holds branches of laurel. Near Minerva in the foreground there were a sphere, a palette and some books. Minerva is, therefore, represented once more as goddess of the sciences, arts, and literature. The laurel suggests that Louis XV is Apollo, whose patronage of the arts is once again united with that of Minerva, although the latter is, this time, not a portrait.

Restout, no doubt, intended to sell this traditional allegorical composition to the Crown, but the *Bâtiments* did not purchase it⁷⁴. This is significant because it reveals a growing indifference to allegory even on the part of the Crown, the very institution which had developed it so thoroughly under Louis XIV. As an isolated case, the fate of Restout's portrait would not be important, but it is not far removed in time from Louis XV's refusal in 1752 to purchase from Lambert-Sigisbert Adam, his bust as Apollo⁷⁵.

A similar negative attitude toward allegory is expressed on the part of contemporary critics, whose attitude can be discussed only in connection with our subject. An allegorical portrait in which Minerva was present was the target of criticism from someone as representative of his time as Diderot. It is a portrait by Jean Valade, of the *Maréchal Duc de Belle-Isle*, grandson of the famous *surintendant*, Fouquet (fig. 9)⁷⁶. The composition recalls the use of the portrait medallion in sepulchral compositions, which, as we said before, was quite frequent during the XVII and XVIII Centuries. Allegorical figures support the portrait which rests against a tall pyramid symbolizing glory and eternity in an arrangement that recalls the typical scheme for tombs. Minerva, who is not a portrait in this case, holds the portrait, and the *Renommée* trumpets the fame of the *maréchal*. Yet the portrait is not a posthumous one; it is signed and dated 1758, and the *maréchal* did not die until three years later, in 1761. He was, in fact, Minister of War, when the portrait was painted.

The role of Minerva in Valade's allegory is not that of goddess of the arts, but that of goddess of war and victory, carrying a wreath to commemorate the exploits—skilful retreats, if not conquests—of this seasoned campaigner. As goddess of war, however, she symbolizes her military sagacity, in a manner worthy of the learning of Minerva. For she holds a book entitled: *Les Commentaires de César*, as a symbol of the science or art of war.

The ingenuity of this attribute was not sufficient to allay the pungent criticisms of Diderot who saw the painting at the Salon of 1767.

73. FERNAND ENGERAND, *Les Commandes officielles de tableaux faites au peintre normand Jean Restout*, "Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements." Session 20, 1896, pp. 242-257, especially pp. 255-257.

74. ENGERAND, *Op. cit.*, p. 256. Restout disposed of the painting by presenting it in 1758 to the Académie of Caen. It remained until recently in the museum of that city.

75. GASTON BRIÈRE, *Relevés autographes intéressant l'histoire des arts en France, passés en vente en 1919-1920*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français." 1921, pp. 220-228, p. 222. Letter of Adam to Marigny protesting the order that the bust be taken back by the sculptor.

76. Versailles, SOULIÉ, Cat., No. 4400.

"*Et toujours,*" he complains, "*Mars, Vénus, Minerve, Jupiter, Hébé, Junon; sans les dieux du paganisme, ces gens-là ne sauraient rien faire. Je voudrais bien leur ôter ce maudit catéchisme païen*"⁷⁷."

These strictures go a step farther than those of Voltaire and du Bos in the deflation of allegory, because they call not merely for its subordination to a minor role, but for its entire elimination. Yet these are the words of a writer who had the highest admiration for Classical art. If respect for Antiquity no longer meant respect for allegory, perhaps the principal support of allegory in portraiture would be destroyed⁷⁸.

FRANCIS H. DOWLEY.

77. DIDEROT, *  uvres complètes*, ed. J. Ass  zat, Vol. XI, *Beaux-Arts*, 2, p. 156.

78. Another version of the same composition appeared in the sale of the Rouart Collection in Paris, Dec. 9-11, 1912. It is less clearly a portrait than the painting at Versailles, although the physiognomy of the woman in the former does bear a certain resemblance to that of the woman in the latter. The Rouart version differs in detail and in the nuances of the allegory. Minerva holds in one hand a book instead of a spear, and with the other reaches for another book amidst a pile of arms. In the background are book shelves. The triumph of Learning over War therefore receives more emphasis in the Rouart version than in the one at Versailles. On the other hand, the caduceus on the pedestal is replaced by a sacrificial scene, and the Greek inscription is missing.

What makes the Rouart version important, regardless of whether it is a portrait or not, is the fact that it is dated. The year 1644 which is inscribed on the pedestal, suggests that the portrait at Versailles may be earlier than we suspect, although it may be a later adaptation of an earlier composition.

FABRIQUES AUX JARDINS DU XVIII^e SIÈCLE

IL n'entre pas dans notre dessein de reprendre ici l'étude des « fabriques » aux jardins du XVIII^e siècle. Elle a été souvent abordée par les historiens, et nous-mêmes en avons tenté une synthèse aussi complète que possible dans nos ouvrages ou nos articles de revues¹.

Nous voulons seulement aujourd'hui apporter, en les entourant de la lumière nécessaire des textes qui les doivent commenter, quelques documents que nos recherches nous ont mis à même de mettre au jour. Principalement s'agit-il ici de

1. Cf., entre autres, *le Goût du moyen âge et des ruines dans les jardins du XVIII^e siècle*, "Gazette des Beaux-Arts", 1932; *Fabriques aux jardins du XVIII^e siècle*, "Revue de l'Art Ancien et Moderne", 1952; *les Jardins à l'anglaise en France au XVIII^e siècle*, ms. inédit, déposé à la Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, 2 vol. in-4°.



FIG. 1. — Jardin de Mlle Dervieux, rue Chantereine, à Paris, aquarelle originale
Collection Henri Pasquier. Photo. inédite, coll. de l'auteur.

« fabriques » du goût chinois, dont la mode s'établit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Mais, comme l'on sait, et pour ne pas remonter plus haut dans le temps, la « Chine » n'était pas alors une nouveauté en France ; le XVII^e siècle l'y avait introduite². Anglais et Hollandais avaient importé chez nous et mis à la mode les porcelaines, les meubles et les étoffes de la Chine, et la Compagnie des Indes orientales, depuis 1664, avait satisfait la curiosité des Français : le *Trianon de porcelaine*, décoré à la manière de la Chine, en fut un des signes. Puis, le XVIII^e siècle verra croître la vogue de tout ce qui vient de la Chine, en particulier la décoration, et les meubles de laque. L'on en copie les dessins ; les artistes donnent les costumes de la Chine, et aussi son décor : les peintures de Watteau, de Huet, de Boucher, de Leprince en témoignent (Chantilly, Champs, l'Hôtel de Strasbourg, etc.). On voit apparaître, parmi quelques arabesques, des kiosques chinois. Les jar-

2. Cf. HENRI CORDIER, *la Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910.



FIG. 2. — Coupe de la *Maison chinoise* au Désert de Retz. aquarelle originale.
Collection Eichorn, Nationalmuseum, Stockholm. Photo. inédite, coll. de l'auteur.

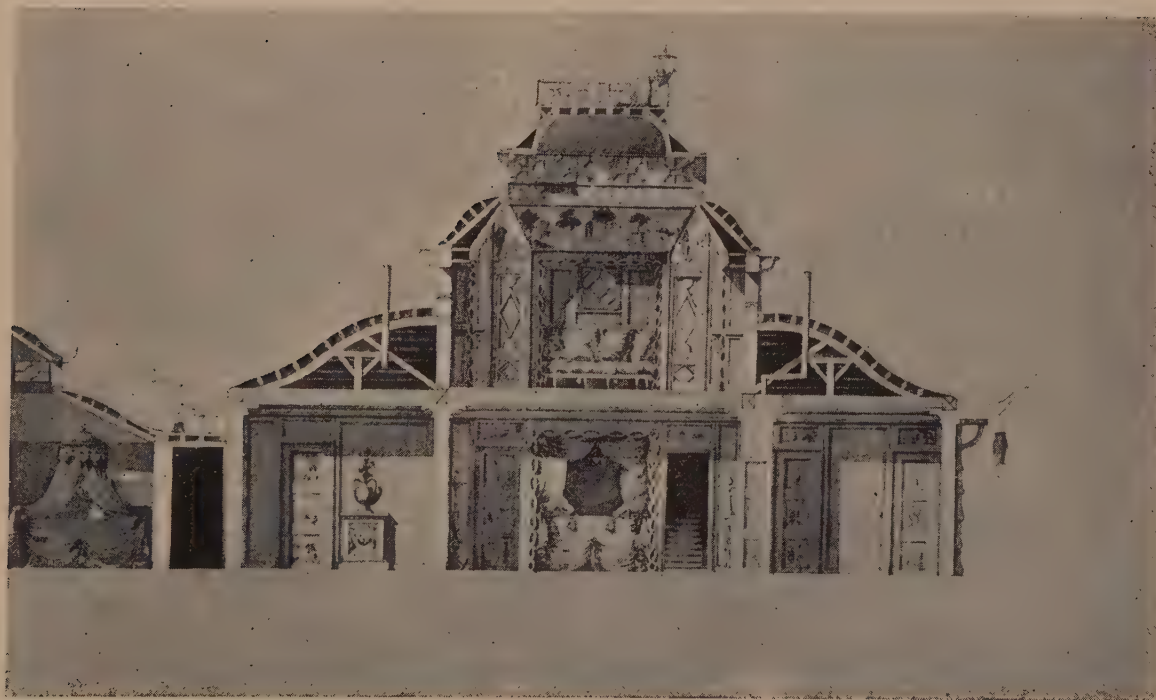


FIG. 3. — *La Maison chinoise* au Désert de Retz, aquarelle originale.
Collection Eichorn, Nationalmuseum, Stockholm. Photo. inédite, coll. de l'auteur.

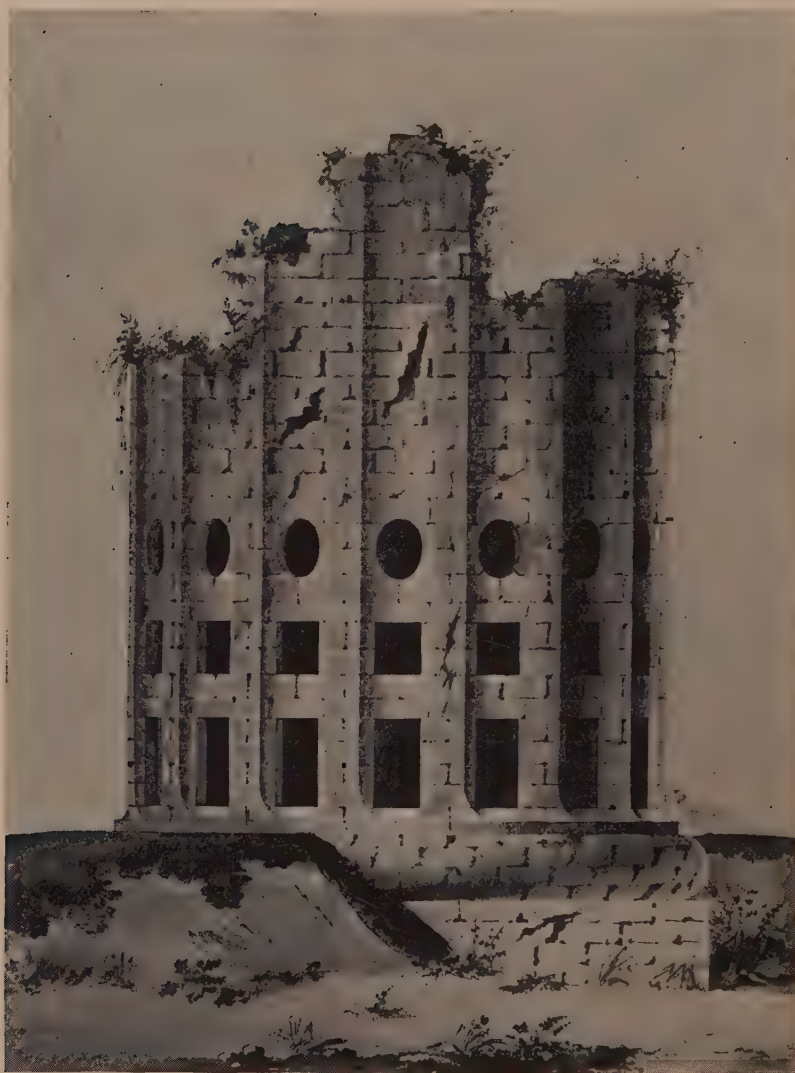


FIG. 4. — La Colonne tronquée, Désert de Retz, aquarelle originale.
Collection Eichorn, Nationalmuseum, Stockholm. Photo. inédite, coll. de l'auteur.

d'un « pont chinois » (B) que l'on trouve sur la droite du plan, avoisinant la petite pièce d'eau. La baronne d'Oberkirch, dans ses *Mémoires*, dit que le jardin offre des « merveilles », car une vue, « depuis la chambre à coucher, s'étend jusqu'à un bosquet couvert, au fond duquel est un jardin italien ; au-delà, dans le jardin anglais, est un kiosque debout sur un monticule ». Les pelouses et les bosquets y sont « des plus pittoresques », écrit à son tour le mémorialiste Karanzine (*Voyage en France, 1789-1790*), « de petits chemins qui serpentent vous conduisent à un rocher couvert de mousse, à une grotte sauvage »... Et Krafft, encore, dit : « Un étang, un petit temple, un pont et un kiosque chinois bâti sur des rochers, creusés d'une grotte en cailloux. » Il est curieux de remarquer, à propos de Belanger — dont M. Jean Stern

dins vont s'en emparer.

Nous n'entendons point — encore une fois — en établir ici le palmarès. Nous voulons seulement offrir aux lecteurs de la « Gazette » quelques « primeurs », c'est-à-dire quelques vues inédites.



Voici d'abord le *Jardin de Mademoiselle Der-vieux* (fig. 1) : « Plan de la maison de Mlle Der-vieux [l'actrice à la mode] de la rue Chantreine, par Belanger », daté de 1774, inédit, collection Henri Pasquier. L'on peut lire, en marge du plan de ce jardin, dessiné à l'anglaise, des « remarques » indiquant : à droite, un « pavillon chinois » (A), lequel est situé sur un monticule dans la partie gauche du jardin ; à gauche, est l'indication



FIG. 5. — La Colonne du Désert de Retz, gravure.
Arch. Photo. Larousse.



FIG. 6. — La Maison chinoise au Désert de Retz,
état actuel.

a excellemment raconté la vie et les travaux dans un ouvrage très documenté³ — que la cour offre des charmilles taillées en arcades régulières. Cet artiste ne haïssait pas toujours l'ancien style, et l'on peut noter, à cet égard, le parterre en boulin-

grin de Bagatelle, un canal rectiligne à Saint-James⁴, quelques parties droites aux Porcherons, dans le jardin d'Adeline Colombe, etc.

*
**



FIG. 7. — Pavillon chinois à Cassan, près de l'Isle-Adam.
Photo. inédite, coll. de l'auteur.

Quant au *Désert de Retz*, nous n'avons pas la prétention de découvrir ici l'originalité de la demeure, bien connue des amateurs, voulue par Racine de Monville — Henri-Nicolas de Jonquoy, dit « Racine de Monville » — huissier de la chambre du Roi, lequel s'amusa, dans son jardin en lisière de la forêt de Marly, à bâtir une colossale colonne tronquée, suffisante pour contenir une habitation de trois étages : les baies furent pratiquées dans les cannelures. L'on verra, en comparant le dessin (aquarelle originale, collection Eichorn, Musée National de

3. Cf. JEAN STERN, *François-Joseph Belanger*, Paris, 1930.

4. Cf. J.-Ch. KRAFFT, *Recueil d'architecture civile*, Bauge, 1804, in-f°.



FIG. 8. — Pavillon chinois à Cassan, près de l'Isle-Adam.
Photo. inédite, coll. de l'auteur.



FIG. 9. -- Salle d'eau, au Pavillon chinois de Cassan.
Photo. inédite, coll. de l'auteur.



FIG. 10. — *Kiosk chinois* à Saverne, Alsace (par Salins de Montfort).
Bibliothèque de Strasbourg. Photo. inédite.

Stockholm), que nous reproduisons (fig. 2), et la vue gravée d'Alexandre de Laborde (*Nouveaux Jardins de la France*, 1808)⁵, que toutes les deux sont fidèles à ce qui fut exécuté. Dans la même collection se trouve une autre aquarelle originale de la fameuse *Maison chinoise* de Retz (fig. 3), qui, parmi d'autres « fabriques », vint décorer ces jardins : vue également fidèle à l'aspect de la construction, qui est demeurée, de même que la « colonne » (fig. 4 et 5); elle comporte, extérieurement,

5. Cf. aussi : LE ROUGE, *Jardins anglo-chinois*, 1776-1788, cahier 13.

un revêtement de chêne sculpté et peint de couleurs vives (jadis); les boiseries de l'intérieur sont en acajou massif, aussi sculpté : c'est un travail remarquable. La silhouette extérieure de l'édifice présente deux constructions, accolées l'une à l'autre; celle qui regarde le petit lac est plus basse. Le grand pavillon est couvert d'une toiture à trois étages en retrait successif, et aux angles relevés à la chinoise. C'est une maison, a écrit le prince de Ligne, « qu'avouerait l'empereur de la Chine » : c'est tout dire! Dans le jardin se dressent une chaumière et une orangerie, également de style chinois⁶.

Hélas, la Colonne tronquée et les bâtiments chinois s'en vont à une ruine voulue par leur propriétaire actuel... Le fait est extrêmement regrettable, car c'est une

fabrique chinoise qui mériterait d'être conservée, comme étant, tout d'abord, la plus belle de ce genre des jardins du XVIII^e siècle (à cette époque, elle avait, déjà, « beaucoup de réputation », dit Laborde), et, ensuite, parce qu'elle est une des rares fabriques chinoises qui nous soient parvenues : sa ruine s'aggrave de jour en jour (fig. 6).

**

Si la *Maison chinoise* de Retz est assez connue, au contraire le *Pavillon chinois* du parc de Cassan (fig. 7, 8 et 9) est généralement ignoré.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, Pierre-Jacques Onézime Bergeret, Receveur Général des Finances, à Montauban, était propriétaire de nombreux terrains à l'Isle-Adam — dont celui de Cassan, voisin.



FIG. 11. — La Pagode de Chanteloup.
Photo Laurence Berluchon.

6. Cf. LABORDE, *Op. cit.*, et LE ROUGE, *Cahiers*.

En 1773, il entreprend le voyage d'Italie en compagnie de son fils, Pierre-Jacques Bergeret de Grandcourt, et de Fragonard. C'est ce Pierre-Jacques qui, ayant dès lors la passion des jardins, fait aménager le parc de Cassan suivant la mode pittoresque du temps. Il creuse des pièces d'eau, une « rivière à l'anglaise », suivant les plans de son architecte, Decourtiller. Et, au bord d'un des lacs, il fait construire le *Pavillon chinois*, qui nous est demeuré : il avait été fort bien restauré, il y a quelques lustres déjà ; seul le plan d'eau avait été légèrement modifié ; malheureusement, la guerre l'a malmené, surtout quant à la couverture : il faudrait lui porter secours sans tarder.

La construction repose sur un soubassement octogonal important, de pierre



FIG. 12. — Le Kiosk chinois,
au jardin du Château de Canon, Normandie.
Photo. de l'auteur.

de taille ; deux escaliers le flanquent, qui permettent l'accès de la plate-forme sur laquelle s'élève le pavillon, octogonal aussi. Une salle circulaire occupe le centre ; autour, une colonnade, de bois, forme péristyle. Une double toiture, la seconde en retrait, couvrant un étage assez bas et épousant les angles relevés à la « chinoise », couronne l'édifice. La plate-forme terminale est surmontée d'une boule, au-dessus de laquelle s'érige une tige de métal entourée de cercles en dégradation conique, qui porte des clochettes mobiles, actionnées par le vent ; il en était de même aux deux toitures dont nous avons parlé (clochettes aujourd'hui de bois et au 2^e étage seulement ; elles étaient autrefois, paraît-il, de bronze).

Mais la curiosité de ce pavillon est encore marquée par la salle souterraine qui s'ouvre dans le soubassement, et qui contient une piscine circulaire ; elle com-

porte des niches. Des colonnes doriques de fort diamètre (0 m 60) supportent les retombées de la voûte centrale en calotte surbaissée, et de la voûte en ogive de l'allée circulaire. Tout cet appareillage est fort soigné. L'aspect extérieur du pavillon même est très séduisant par le jeu de ses couleurs : rouge et jaune, avec rechapissages de blanc.

Nous donnons ici des vues du pavillon et de la salle souterraine, qui, à notre connaissance, n'ont encore paru nulle part. Il faut, cependant, noter une exception (mais pour l'extérieur seulement) : un dessin à la plume, qu'a donné l'auteur (lui-même) d'une monographie détaillée de l'édifice, M. Léon Fort, dans (t. XLIX, 1941) « Mémoires de la Soc. hist. et archéol. de l'arrond. de Pontoise et du Vexin » : *Une fabrique à l'Isle-Adam*.

*
**



FIG. 13. — Maquette en carton pour le *Kiosk chinois* du jardin de l'hôtel de Montmorency-Châtillon, à Paris. Photo. de l'auteur.

Nous offrons ensuite ici la vue de l'important *Kiosque chinois* édifié au parc de Saverne, en Alsace⁷, sans doute lors de la reconstruction par Salins de Montfort du château, incendié en 1777. L'on se rappelle le faste déployé par les trois cardinaux de Rohan, d'oncle en neveu, durant tout le XVIII^e siècle, tant à Strasbourg, leur siège épiscopal, qu'à Saverne. Le cardinal Louis de Rohan — le troisième — devait continuer cette tradition dans la réédification du château (qui existe toujours), en ajoutant quelques nouveaux jardins « pittoresques » au parc superbe déjà existant, celui-ci dû sans doute à Robert de Cotte (?) : le Grand Canal mesurait jusqu'à 4 km de

7. Bibliothèque Municipale de Strasbourg, photographie aimablement communiquée par M. Haug, Conservateur.

longueur⁸. Le *Kiosque chinois* était fastueux comme on peut en juger d'après l'aquarelle que nous donnons, échappée par miracle à l'incendie de la Bibliothèque de Strasbourg (fig. 10). Et, par son faste même, il apparaît aussi peu « chinois » que possible, c'est-à-dire pompeux, équilibré comme un pavillon « classique », avec ses colonnes corinthiennes (?) qui supportent le premier balcon-terrasse de l'étage au-dessus duquel s'en érige un second, en retrait, supportant le kiosque proprement dit, couvert d'une toiture à plate-forme. Couronnant le tout est — cette fois! — une sorte de « chapeau chinois » : parasol porté par une armature de fer, sommée d'une girouette qu'accompagnent les clochettes traditionnelles. Quelques « magots » et des dragons ailés, aux étages, ainsi que le dessin de la ferronnerie des balcons, accusent le désir d'être très « couleur locale » — jardins et kiosque n'existent plus.

**

Nous ne ferons que mentionner ici la célèbre *Pagode de Chanteloup*, bien connue, imitée de Cauton, œuvre de l'architecte Le Camus de Mézières (fig. 11).

Enfin, pour mémoire, nous donnons la vue d'un kiosque encore survivant dans les jardins de Canon, près de Mézidon, en Normandie (fig. 12), tracés par l'avocat Elie de Beaumont, de 1767 à 1783. Il y disposa beaucoup de « fabriques », bien que les lignes fussent à la française, et c'est à l'extrémité d'un grand axe transversal que l'on peut voir ce kiosque chinois, ouvert, recouvert d'un dôme, rectangulaire; il est de bois. Ces jardins existent toujours, avec leurs statues ainsi que leurs « fabriques »⁹.

Pour terminer, nous rappelons l'existence d'une fort curieuse maquette, de carton polychromé, du kiosque chinois que l'on avait élevé en ce même XVIII^e siècle dans les jardins de l'hôtel de Montmorency-Châtillon, au boulevard Montmartre, à Paris, disparu depuis (fig. 13)¹⁰. Cette maquette, qui comporte d'amusants personnages chinois, dragons, clochettes, mât, etc., se trouve au château de Courtalain, Eure-et-Loir.

Voilà, à notre connaissance, en dehors de la maquette, les seuls kiosques, ou édifices « chinois » subsistants : Chanteloup, Retz, Cassan (celui-ci nécessitant, comme à Retz, une restauration immédiate), Canon. C'est fort peu, si l'on considère tous ceux que l'on édifia au XVIII^e siècle — sans compter les ponts de même « ton » — dans maint jardin : Bagatelle, Saint-James, Rambouillet, Bonnelles, Chantilly, Batz, Chanteloup (la célèbre « pagode »), Ménars, etc. Mais, bâtis en matières périssables, créés seulement pour être des divertissements d'un instant, il n'est pas surprenant qu'ils se soient effacés, comme d'ailleurs tant de jardins eux-mêmes.

ERNEST DE GANAY¹¹.

8. Cf. les plans de Saverne conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France, MS. 1040.

9. Cf. E. DE GANAY, *les Jardins du Canon*, "Figaro Artistique Illustré", 8 juill. 1926.

10. Cf. J.-B. LA BORDE, *Voyage pittoresque de la France, 1781-1792*, 9 vol. in-f°, texte et pl.; cf. *Paris*.

11. Nous tenons à indiquer ici quelques ouvrages récents importants sur l'art des jardins : G. GROMORT, *l'Art des jardins*, Paris, 1934; l'excellent ouvrage de MAURICE HOCQUETTE, *Histoire générale des jardins, Jardins flamands et lillois*, Lyon-Lille, 1951 (*Bibliothèque Universitaire*); mais, surtout, pour les jardins chinois en Europe, le magistral ouvrage de OSVALD SIREN (in-f°, Musée National, Stockholm, 1950), qui nous paraît avoir épuisé ce sujet.

LA DÉCORATION ET L'AMEUBLEMENT DE LA CHAMBRE DE MADAME RÉCAMIER SOUS LE CONSULAT¹

— II —



FIG. 1. — MARGUERITE GÉRARD. — La Lettre.
Collection particulière. (On remarque la sphinge de Jacob sur le fauteuil.)

En décrivant la chambre de Mme Récamier, Mme de Cazenove parle d'un « divan ». Peut-être celui-ci n'était-il autre que la chaise-longue qui existe toujours chez les descendants de Mme Récamier et qui est d'un modèle semblable à celle sur laquelle elle a été immortalisée par le pinceau de David. A moins que ce siège n'ait été placé dans le boudoir ou encore au salon, bien que l'on décrive le mobilier de cette pièce comme orné de bronzes. L'ensemble des sièges de Jacob Frères, dont cette chaise-longue fait partie, reste

1. Voir la première partie de cet article dans la "Gazette des Beaux-Arts", n° 1005, oct. 1952, p. 175; trad. p. 219.

en tout cas inséparable de la description de la chambre de la belle Juliette.

Ce mobilier est en acajou et citronnier, orné de sphinges ou de mufles de lion sculptés et peints vert-antique. Il date sans contestation possible de l'époque consulaire. Aussi nous ne pouvons suivre Mme Lenormant lorsqu'elle rapporte dans ses *Souvenirs* qu'il fut fait pour l'Abbaye-aux-Bois. Il comprend deux fauteuils, deux bergères, deux chaises, un tabouret en X et la chaise-longue, tous ces sièges de petites proportions forment un ensemble essentiellement féminin².

Un ravissant guéridon en acajou sculpté, verni et peint vert-antique, d'un dessin très pur, le complète (fig. 2). Le plateau circulaire, qui peut basculer,



FIG. 2. — Guéridon en acajou verni et peint vert-antique, à plateau basculant, estampillé Jacob Frères.
Collection du Dr Lenormant.

repose sur un fût triangulaire dont les faces cannelées sont ornées d'une rosace encastrée, en bronze doré. Il est supporté par trois pieds arqués terminés par des griffes de lion, masquant les roulettes. Le dessus est en marbre veiné entouré d'une bande d'acajou incrusté de citronnier et d'ébène, et bordé par une petite galerie en bronze doré. C'est la seule des pièces de Jacob que nous décrivons qui en porte l'estampille : *Jacob Frères, rue Meslée*, utilisées comme on sait, de 1796 à 1803.

Les fauteuils et les bergères ont un dossier à crosse et des accotoirs soutenus par des sphinges ailées (fig. 3)³. Les

2. Il a figuré à la vente de Mme Lenormant où il fut racheté par la famille (*Catalogue de la vente volontaire et par suite de décès* [M. Lenormant], Hôtel Drouot, salle 11, 29 nov. 1893, 104 numéros, cf. n° 58).

3. Des sphinges identiques se retrouvent sur des fauteuils du

chaises ont la même forme, mais la courbe du dossier est amortie en bas à la ceinture par des têtes de lion (fig. 4). Tous ces sièges ont des pieds tournés et finement fuselés en avant et à l'étrusque en arrière. Le tabouret a des pieds en X incurvés, terminés par des griffes de lion; à leur croisement se trouvent une grosse rosace antique en citronnier et une traverse en balustre (fig. 5).

Les sièges et certains objets de Mme Récamier ont été tant vantés et même copiés, que son nom est resté attaché à quelques modèles. Une chaise « à la Récamier » désigne une chaise dont le dossier en S, très incliné, est enroulé en crosse, et « une Récamier » une méri-dienne — différente du modèle de sa chaise-longue — qui n'est autre que le « sofa » du XVIII^e siècle.

Cette chaise-longue a deux chevets égaux arrondis en crosse et amortis, dans le bas, par des têtes de lion; elle est portée en avant par deux paires de pieds tournés présentant cinq renflements et étranglements successifs et dégressifs, et en arrière par quatre pieds plus simples et arqués, qui en font un siège à une face (fig. 6).

Ce siège mérite de nous arrêter un instant pour redresser une erreur trop souvent commise. On écrit couramment que c'est sur cette chaise-longue que David



FIG. 3. — JACOB FRÈRES. — Fauteuil de l'ameublement de Mme Récamier, en acajou, citronnier et bois peint vert-antique. Collection du D^r Lenormant.

même ébéniste, exécutés à la même époque mais d'un dessin différent, le mobilier de l'hôtel de la rue du Mont-Blanc étant resté unique. Voir, au Musée Marmottan, les sièges n^{os} 410 et 411; in: P. AVRIL, *l'Ameubl. parisien, avant, pendant et après la Révol.*, 1929, pl. 51. Ils figurent sur deux compositions sur bois identiques de Mlle M. Gérard, *la Lettre*, sujet souvent traité par elle et exposé au Salon de 1804, passées en vente, l'une à l'Hôtel Drouot (12 mars 1948, n^o 12, repr. au catalogue, pl. III et dans *les Ebénistes parisiens, 1795-1830*, pl. XXI, fig. 45, par D. LEDOUX-LEBARD, voir aussi un modèle analogue du Mobilier national, fig. 46); l'autre à la Galerie Charpentier (10 juin 1954, n^o 28, pl. VII, provenant de la coll. Mulbacher, vente en 1907). Une troisième, différente, que nous reproduisons (fig. 1) a figuré à l'exposition *Deux siècles d'élégance*, Galerie Charpentier, 1951, n^o 358 (repr. dans: FELS, *l'Art et l'Amour*, t. II, p. 99, *l'Arc-en-ciel*, 1953).

a peint Mme Récamier dans son portrait célèbre (fig. 7). Si nous comparons la chaise-longue que nous venons de décrire et provenant de chez Mme Récamier, à celle qu'a peinte David, nous constatons pas mal de différences. D'abord, la seconde ne présente que quatre pieds au lieu de huit, ensuite, l'inclinaison des accotoirs n'est pas la même, enfin, ceux-ci se terminent sans aucun ornement et ils ne présentent pas de têtes de lion à leur jonction avec le siège. Cela pourrait être, certes, une licence d'artiste, surtout pour un portrait qui n'est qu'ébauché, mais deux faits nous fournissent la preuve qu'il s'agit bien de deux chaises-longues différentes. Le premier est une esquisse de Mme Récamier, faite par Ingres pour préparer le travail de son maître et sur laquelle la chaise-longue présente les mêmes variantes (fig. 1, -I-) ⁴. Le second est le



FIG. 4. — JACOB FRÈRES. — Chaise de l'ameublement de Mme Récamier. Collection du Dr Lenormant.

témoignage d'un autre élève de Louis David, Etienne Delécluze. Dans ses *Souvenirs* il rappelle, en effet, la présence de cette chaise-longue, vers 1896, dans le mobilier d'atelier de David au Louvre. Exécuté à l'antique par G. Jacob, d'après les dessins de David lui-même et de son élève Charles Moreau, quelques années auparavant, ce mobilier était cité à l'époque comme une nouveauté ⁵. Tous ces objets n'étaient à proprement parler,

4. Repr. dans LAPAUZE, *les Dessins d'Ingres du Musée de Montauban* (Paris, Impr. Nat. et Bulloz, 1901, p. 108). Les études d'Ingres pour la lampe antique et le tabouret de pied, figurant également sur le tableau de David, ont été aussi légués au Musée de Montauban.

5. E. J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855, pp. 20-21.

ainsi que l'écrit Delécluze, que des meubles d'atelier. On peut voir plusieurs d'entre eux sur les tableaux de *Socrate*, des *Horaces*, de *Brutus*, d'*Hélène et Pâris*, tout comme sur le portrait de Mme Récamier.

Il a donc existé deux chaises-longues, l'une, la plus simple, modèle d'atelier, sur laquelle Juliette Récamier posa chez David, l'autre, élégant siège qui fit partie de l'ameublement de l'hôtel de la rue du Mont-Blanc. Toutes deux proviennent, à quelques années de distance, de chez le même ébéniste, Jacob; ainsi s'explique qu'elles se ressemblent et qu'elles aient été si longtemps et si souvent confondues⁶.

De cet ensemble on peut retenir la simplicité, la pureté du dessin inspiré de l'antique et la perfection de l'exécution. On peut aussi remarquer les proportions

réduites des sièges dont le coussin ne s'élève guère à plus de quarante centimètres du sol, ce qui tendrait à confirmer que la maîtresse de maison était plutôt de petite taille, malgré le peu de précisions fournies à cet égard par les contemporains⁷.



FIG. 5. — JACOB FRÈRES. — Tabouret en X de l'ameublement de Mme Récamier. Collection du D^r Lenormant.

6. David, *Exposition en l'honneur du deuxième centenaire de sa naissance*, Orangerie des Tuileries, 1948, catalogue par M. FLORISOONE, qui nous a fait l'honneur de citer (n° 52, p. 81), notre communication de 1947-1948 à la Soc. de l'Hist. de l'Art Franç., avec une amusante coquille : « La décoration et l'ameublement de la chambre de Mme Récamier vus [sic] du Mont Blanc. »

7. Des pièces de ce mobilier ont été prêtées à diverses expositions : *Les Salons littéraires*, Carnavalet, 1927, n° 266-276 (cf. article de L. GILLET, "L'Illustration", 2 avr. 1927, n° 4387; p. 326); *Auteuil et Passy d'Autrefois*, Musée Galliéra, 1935, n° 821; *Exposition du Siège français du Moyen Age à nos jours*, Pavillon de Marsan, 1947, n° 183, repr. (Cf. *Le Siège français du Moyen Age à nos jours*, Paris, Hartmann, 1948, 1 vol. in-4°, introduction, pp. 15 et 47 et n° 266, 268, 270); *Chateaubriand, Exposition du Centenaire*, Paris, Bibl. Nat., 1948, n° 441, 442; *Chefs-d'œuvre des grands ébénistes, 1790-1850*, Paris, Pavillon de Marsan, 1951, n° 82-87, 103, 104, où un ensemble a été reconstitué, groupé autour du second lit (par Jacob-Desmalter) avec les trois tables de nuit.

Il est difficile de ne pas rapprocher du portrait de David, celui que Gérard peint quelques années plus tard, en 1805⁸. Il a été souvent décrit en raison de la notoriété de son auteur comme de celle du modèle; son histoire, liée plus tard à l'intrigue de Juliette avec le prince Auguste de Prusse, est bien connue. Nous en donnons l'esquisse, moins souvent reproduite que la toile (fig. 8)⁹. Mais il nous paraît intéressant aussi à étudier d'un point de vue généralement plus négligé : celui des détails de décoration et d'ameublement qu'il nous révèle.

La chaise-longue, réduite plus exactement aux proportions d'un petit canapé,



FIG. 6. — JACOB FRÈRES. — Chaise-longue de l'ameublement de Mme Récamier.
Collection du D^r Lenormant.

sur lequel est assis le modèle, constitue, elle aussi, un témoignage du meilleur goût de l'ameublement d'époque consulaire, en acajou sculpté sans bronzes, et l'on peut,

8. « Depuis quelques jours, les curieux et les amateurs vont admirer, dans l'atelier de M. Gérard, un portrait en pied de Mme Récamier. » (*Journaux* des 28 et 29 mai 1805.)

9. Etude pour le célèbre tableau de Gérard, plume et lavis d'aquarelle, avec mise au carreau, H. 0,310, L. 0,230. Vente Galerie Charpentier, 10 déc. 1951, n° 27, repr. pl. VI et exposition *Chefs-d'œuvre des Collections parisiennes, Ecole française du XIX^e siècle*, Paris, Musée Carnavalet, 1952, n° 140. A la même vente est passé un petit dessin, pierre noire, lavis et rehauts de blanc gouaché, d'après le même tableau (n° 28, H. 0,145, L. 0,110). — On relève dans la liste des objets distribués par Mme Lenormant (cf. note 23) « le dessin original de Gérard, première pensée du portrait, à M. Brifaut », qui peut se rapporter à l'esquisse que nous reproduisons; la duchesse de Noailles recevait une copie par Lehmann du même tableau. Son esquisse figure également au Musée de Versailles parmi celles des 83 portraits par Gérard (Catal. Soulié, n° 4865).

sans trop s'avancer, l'attribuer à Jacob Frères. Faisait-elle partie du mobilier de Mme Récamier ou, comme la précédente, des accessoires d'atelier du peintre? Il est difficile de le dire, car Gérard ne représentait guère deux fois ses modèles dans le même décor et le fait de ne pas la retrouver dans le reste de son œuvre ne constitue pas un argument suffisant pour conclure dans un sens plutôt que dans l'autre.



FIG. 7. — L. DAVID. — Mme Récamier en 1800, sur la chaise longue du mobilier, par Jacob Frères, de l'atelier de l'artiste. — Musée du Louvre, Paris.

Mais l'étude du décor qui forme le fond du portrait (les paysages de Gérard étaient souvent beaucoup moins conventionnels qu'on ne l'imagine) nous permet de penser qu'il représente un coin des jardins de l'hôtel de Juliette, masqué en partie par une draperie. Dans ce cas, on peut supposer, avec plus de vraisemblance, que le canapé sur lequel elle est assise provient aussi du mobilier de son hôtel; il s'harmonise parfaitement avec les autres meubles.

Notons aussi, mais sans en tirer aucune déduction, la présence d'un tabouret de pieds analogue à celui qui figure sur la toile de David.

**

Un portrait sculpté de Mme Récamier, son buste, non moins célèbre que ses portraits peints, a pour auteur Chinard, cet excellent sculpteur lyonnais. Nous avons fourni ailleurs des précisions établissant les bonnes relations qu'il avait nouées avec ses compatriotes, les Récamier. Il était souvent leur hôte lorsqu'il venait à Paris et il était représenté dans la chambre même de Juliette par une autre de ses œuvres, la statue du *Silence*.



FIG. 8. — F. GÉRARD. — Mme Récamier en 1805; esquisse pour la toile du Musée du Petit-Palais, plume et lavis d'aquarelle. Collection particulière, Paris.

Sur deux des planches de Krafft, on voit cette statue de face et de profil, sur un socle et elle est mentionnée par la plupart des contemporains cités qui ont décrit cette chambre. Nous avons pu la retrouver et l'ajouter à l'œuvre de Chinard. C'est une statue de marbre, haute de 87 centimètres, personnifiant le *Silence* sous les traits d'une femme drapée à l'antique, le doigt élégamment placé près de la bouche (fig. 9).

Son socle en acajou est ceinturé de moulures et est orné d'un petit bas-relief en bronze doré représentant des amours qui jouent. Nous l'avons également retrouvé portant encore en lettres de bronze l'inscription lisible sur la planche de Krafft : *Tutatur somnos et amores conscia lecti*, que l'on peut traduire comme suit : « Elle protège le sommeil et les amours, complice de la couche. »

Cette statue est une copie d'après l'antique dont l'original, ainsi qu'a bien voulu nous l'indiquer M. Charles Picard, n'est autre que « la femme barbare » ou la fausse Thusnelda, de l'époque Trajane. De grandeur nature, elle provient de la Loggia dei Lanzi et figure actuellement aux Offices, à Florence ¹⁰.

Nous pouvons en voir une réplique antérieure, exécutée au XVII^e siècle, à Rome également, par le sculpteur Pierre II Le Gros; elle décore, depuis 1720, le jardin des Tuileries. Les faiseurs de notice, dit à son propos un peu dédaigneusement Philippon-La-Madelaine, la désignent sous le nom de *Vestale* ¹¹. On peut, en effet, remarquer que cette désignation est assez peu exacte; les « Vestale » ou les « Pudicité » sont généralement représentées la tête voilée et les seins recouverts. Cependant, c'est aussi sous le nom de *Vestale* que Chinard, qui venait de l'exécuter à Rome, l'exposa au Salon des Arts, ouvert à Lyon en août 1786, avec deux autres copies d'antique, un buste de *Laocoon* et une *Tête d'amour* ¹². A leur propos, l'auteur du catalogue remarque que Chinard, qui vient de remporter le premier prix à l'Académie romaine de Saint-Luc, brille au premier rang des sculpteurs.

Bien que d'autres copies de cet antique aient été exécutées au XVIII^e siècle par plusieurs sculpteurs français, nous pensons pouvoir affirmer que le *Silence* est bien de la main du statuaire lyonnais ¹³. Cette sculpture figurait au catalogue de son œuvre sous le nom de *Vestale* et n'avait été ni identifiée ni retrouvée jusqu'à présent ¹⁴.



FIG. 9. — J. CHINARD. — Le Silence, marbre.
Collection particulière, Paris.

10. Cf. CH. PICARD, *la Sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine*, Paris, Laurens, 1926, t. I, p. 422, fig.

11. PHILIPPON-LA-MADELAINE, *Manuel, nouveau guide du Promeneur aux Tuileries...*, Paris, Delaunay, 1806, in-12, p. 132 (nouv. éd.).

12. *Catalogue des ouvrages de peintures, sculptures, dessins et gravures exposés à Lyon au Salon des Arts le 25 août 1786*, par R. DE CAZENOVE, repr. dans la "Revue Lyonnaise", août 1883, t. VI, et t. à p., Lyon, in-8° de 27 pp. Cf. pour plus de détails notre communication : Chinard et ses rapports avec les Récamier, *A propos d'une œuvre identifiée du sculpteur ayant figuré dans la chambre de Mme Récamier*, "Bull. Soc. de l'Hist. de l'Art Français", 1947-1948, pp. 72-77, 1 pl.

13. Louis David a fait un dessin de la Thusnelda, prisonnière gauloise, à la Villa Médicis (repr. in : *David, naissance du génie d'un peintre*, 1953, R. SOLAR éd., pl. 107, dessin n° 144).

14. Nous tenons à remercier le comte B. de Montesquiou-Fezensac, le vicomte et la vicomtesse J. Fleury, pour tous les renseignements qu'ils nous ont fournis et toutes les facilités qu'ils nous ont accordées.

Nous en trouvons encore une preuve dans les relations qui unissaient le sculpteur aux Récamier. Leur élégant hôtel ne contenait guère, ainsi que nous avons pu le préciser ailleurs, que de ses œuvres : buste et médaillon de Juliette Récamier, groupe de *Persée et Andromède*, statuette le représentant en pied¹⁵ et, enfin, le *Silence*. Ce dernier, exposé à Lyon en 1786, probablement en terre-cuite, bien que la matière n'en soit pas indiquée, pouvait figurer en marbre, en 1798, rue du Mont-Blanc.

C'est bien cette statue qui se trouvait chez Mme Récamier, et elle constitue aussi un témoin de la reprise, par Mosselmann, le nouvel acquéreur de l'hôtel, d'un certain nombre d'objets, dont nous avons déjà parlé à propos du second lit¹⁶.

D'autres meubles, moins importants, ainsi que quelques bronzes et divers bibelots, décoraient encore la chambre ou les pièces attenantes. La désignation de certains d'entre eux nous est fournie par le catalogue de la vente Lenormant de 1893, dans lequel on a pris soin de les faire suivre de la mention « provient de Mme Récamier » ; d'autres sont toujours conservés par la famille¹⁷.

Parmi le mobilier, nous citerons : un guéridon reposant sur un pied formé d'un palmier terminé par trois griffons ailés en bronze doré avec dessus en marbre du Languedoc (n° 57) ; un petit secrétaire en acajou à deux montants à gaine surmontés de bacchantes en bronze patiné, orné de palmettes en bronze doré (n° 59) ; un chevalet à col de cygne ; une petite table pliante en acajou, marquetée de filets, ayant appartenu ensuite à Chateaubriand (n° 64) et qui est représentée sur la vue du salon de l'Abbaye-aux-Bois, peinte en 1849 par Toudouze (fig. 12).

Dans la série des bronzes, nous relevons deux jolis vases empire en bronze doré, en forme d'aiguière, ornés d'un trophée de musique et de figures de muses (n° 36) ; deux candélabres composés d'un groupe de trois femmes à l'antique adossées, en bronze patiné (n° 37) et un petit brûle-parfum dont la cassolette est supportée par trois cygnes et dont la base triangulaire est ornée d'une urne au centre (n° 41).

Une garniture de cheminée dont la pendule a pour sujet *l'Amour et Psyché* avec des candélabres de bronze patiné, sur socle de marbre rouge, mérite encore de retenir l'attention (fig. 10). Nous pouvons y ajouter deux vases en bronze patiné et doré d'une forme élégante. Parmi les porcelaines, signalons deux vases Médicis, à moins qu'il ne s'agisse de « vases Récamier », à fond gros bleu, décorés de sujets mythologiques (n° 25) et le service en porcelaine blanche orné de filets d'or et du chiffre J.R., dont une des pièces est visible sur la cheminée dans le tableau de Dejuinne.

Mais ces dernières pièces, d'exécution plus tardive, ne semblent guère avoir pu figurer dans la chambre de la rue du Mont-Blanc à laquelle se limite notre étude.

15. *Catalogue du Musée de Montargis*, 4^e éd., 1932, n° 384. Le Conservateur n'a pu nous préciser la provenance de cette statuette représentant Chinard en pied, désignée comme provenant de chez Mme Récamier.

16. D'autres pièces du mobilier de Mosselmann et de Mme Le Hon, en particulier un lit, une table de nuit et une chaise-longue ont suivi leurs descendants en Belgique et en Italie, et nous remercions M. de Callatay de nous les avoir signalées (cf. "L'Eventail", *Une famille bruxelloise à Paris*, 29 juill., 5 et 12 août 1934).

17. Cf. note 2.



A l'Abbaye-aux-Bois, nous pouvons suivre d'ailleurs la plus grande partie du mobilier et des objets que nous avons décrits, d'abord dans le petit appartement du troisième. Dejuinne en a représenté la chambre, en 1826, sur un tableau (fig. 11) popularisé par la lithographie¹⁸. On y voit la chaise-longue garnie d'étoffe rouge-



FIG. 10. — Pendule "L'Amour et Psyché" et candélabres, bronze patiné et marbre rouge, provenant de chez Mme Récamier. — Collection du Dr Lenormant.

brique, le tabouret, un clavecin, un guéridon, mais, du fameux lit on n'aperçoit que les rideaux se reflétant dans la glace située au-dessus de la cheminée.

Nous retrouvons encore ce mobilier dans l'appartement plus vaste du premier étage qu'occupa Mme Récamier à partir de 1823, à la mort de la marquise de Montmirail¹⁹.

18. La peinture sur bois originale appartient à M. Delorme, descendant du notaire de Mme Récamier. Elle a figuré aux Expositions *Salons de Paris*, à Carnavalet en 1927, *Troisième centenaire de l'Académie française*, en 1935, *Chateaubriand*, à la Bibliothèque Nationale, en 1948, avec le cache-pot en porcelaine, qui y est figuré, et *Célébrités françaises*, à la Galerie Charpentier, en 1953. Elle a fait l'objet d'un article de L. BATTIFOL ("G.B.-A.", 1906, t. XXXVI, pp. 75-81, 1 pl.); AUBRY-LECOMTE l'a reproduite en lithographie dès 1827. Delécluze fit également une aquarelle de cette chambre en 1825, ainsi que nous l'apprend une lettre de H. Latouche à Mme Récamier reproduite par Mme LENORMANT (*Op. cit.*, t. II, p. 193).

19. Sur le cadre dans lequel vécut Mme Récamier à l'Abbaye-aux-Bois, cf. L. LAMBEAU, *l'Abbaye-aux-Bois*, dans : *Procès-verbaux de la Commission du Vieux-Paris*, 1905, p. 285 : *le Séjour de Mme Récamier*.



FIG. 11. — F.-L. DEJUINNE. — La chambre de Mme Récamier à l'Abbaye-aux-Bois, en 1826, peinture sur bois.
Collection E. Delorme.

Nous voyons en particulier les sièges, garnis alors d'un tissu bleu à encadrement de galons, sur une aquarelle représentant le grand salon (fig. 12)²⁰.

C'est dans cette pièce qu'eut lieu, sur la petite table que nous avons signalée plus haut, la première lecture des *Mémoires d'Outre-Tombe*²¹; c'est là aussi l'appartement où mourut M. Récamier et que Mme Récamier habita jusqu'en 1849, année de sa mort. Elle avait passé dans ce lieu de retraite la dernière partie, la plus longue, de son existence, alors que, par une curieuse coïncidence, son amie, Hortense de Beauharnais, y avait séjourné quelques jours, à l'aube de sa vie.

Encore très affectée par la mort de Chateaubriand, survenue l'année précédente, elle était, au début de cette année 1849, déjà très souffrante. Aussi, lorsqu'une épidémie de choléra sévit à Paris et que la rue de Sèvres fut fort maltraitée par l'épidémie, elle alla s'installer, le jour de Pâques 1849, chez sa nièce, Mme Lenormant,

20. A.-G. TOUDOUZE, *Salon de l'Abbaye-aux-Bois en 1849*, aquarelle qui a figuré également à la plupart des expositions déjà signalées pour le tableau de Dejuinne (Coll. du Dr Lenormant).

21. M. LEVAILLANT, *Op. cit.*, p. 223, pl. VI, et *Un chapitre inédit des Mémoires d'Outre-Tombe*, "l'Illustration", 14 nov. 1936, n° 4889, p. 338, avec la reproduction de l'aquarelle de Toudouze.

dont le mari, conservateur du Cabinet des Médailles, logeait à la Bibliothèque Nationale, au 12 de la rue des Petits-Champs. Quelques jours plus tard, une brusque indisposition l'obligea à prendre le lit et elle mourut après de fortes douleurs, le 11 mai 1849, à dix heures du matin.

C'est dans ce logement que les quelques meubles qu'elle avait apportés avec elle de l'Abbaye-aux-Bois, et ceux qui en avaient été retirés, après son décès, furent inventoriés, pour sa succession, quelques mois plus tard, le 3 novembre, par son notaire



FIG. 12. — A.-G. TOUDOUZE. — L'ameublement du grand salon de Mme Récamier à l'Abbaye-aux-Bois, en 1849, année de sa mort, aquarelle.
Collection du D^r Lenormant.

M^e Delapalme. Dans cet inventaire on retrouve, bien que succinctement décrits, une partie des meubles et objets que nous avons étudiés et quelques autres, généralement plus simples ²².

Par testament, Mme Récamier avait légué divers objets, tableaux, sculptures, livres et bijoux, au musée de Lyon et à celui de Saint-Malo, terre natale de Cha-

²². Arch. Nat., Fond des Minutes Notariales, 1849, liasse 632, M^e Delapalme (aimablement communiqué par M. Gille, archiviste).

teaubriand, ou à des amis. Mme Lenormant distribua encore quelques objets en souvenir de sa tante, mais aucun de ceux que nous avons étudiés ne figure dans ces legs ²³.

*
**

Nous espérons que cette étude et son illustration auront permis au lecteur de se représenter d'une façon suffisamment fidèle, la décoration et l'ameublement de la chambre du célèbre hôtel de la rue du Mont-Blanc. Nous avons tenté de reconstituer une partie du cadre dans lequel celle qui incarna la beauté déploya, à la période la plus brillante de sa vie, ses manières pleines de charme et reçut ses amis, s'enhardissant parfois jusqu'à exécuter, sur leurs prières, la danse du schall.

Des chroniqueurs, voulant sans doute faire mentir la devise que l'on peut lire sur le socle de la statue du *Silence*, ont pu écrire à propos de cette chambre « qu'il ne s'y passait rien ». Quoi qu'il en soit, pendant près de dix ans, sous le Consulat et l'Empire, notabilités et voyageurs de France et de l'étranger briguaient l'honneur de la visiter. Et, même en faisant la part de la curiosité et du snobisme, on peut avancer, en jugeant d'après les documents et les pièces parvenus jusqu'à nous, qu'elle était et restera comme l'un des exemples les plus heureux et les plus parfaits du style consulaire, style qui, en s'inscrivant dans l'orbite du génie tout-puissant de Napoléon, n'a pas su toujours conserver, dans les années qui suivirent, autant de mesure et autant de goût.

R., G. et C. LEDOUX-LEBARD.

23. Testament de Mme Récamier et liste de Mme Lenormant (très obligeamment communiqués par le Professeur M. LEVAILLANT).

NOTES ON DRAWINGS

AN UNKNOWN DRAWING FOR CAVALIERI'S *ANTIQUARUM STATUARUM URBIS ROMAE*

By the beginning of the XVI Century, Roman artists had refrained from copying ancient statuary after the illustrations of manuscripts. Indeed, a rapidly increasing interest in classical marbles had led to a number of excavations, which yielded sufficient ancient material to inspire and stimulate the artist's curiosity and imagination. In the course of the XVI Century, artists were frequently employed as expert advisers to a collector and, in this capacity, they were often able to study an ancient work of art at great leisure in some of the recently gathered Roman collections.

As is well known, a great number of these efforts are still preserved either as single drawings from one particular sculpture, or in form of some extensive sketch-books, and it is obvious that many an artist as well as the collectors should have wished to preserve those newly discovered findings in the more lasting medium of an engraving.

Soon, a number of publications appeared but, at first, they all included Roman architectural monuments and classical sculpture combined in

one volume, like Lafreri's *Speculum Romanae Magnificentiae*¹. The earliest book, dedicated to the presentation of ancient Roman statues only, was Giovanni Baptista Dei Cavalieri's *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, which came out for the first time in 1561-1562². This extremely rare edition contains fifty-two engravings of some of the most famous classical statues in Rome at the time, e.g. from the Capitol, the Arch of Constantine, and from the Cesi, Farnese, Este and Valle collections. None of these works was copied from previous illustrations, and they all reveal an independent study of the original marble. The next edition of Cavalieri's book appeared without any alterations between 1562 and 1570³. But in the

1. See: EHRLE, *Roma prima di Sisto V. La Pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577*, Rome, 1908, p. 11 f., and P. G. HUEBNER, *Le Statue di Roma*, I, Leipzig, 1912, p. 34 f.

2. CHR. HUELSEN, *Le Statue di Roma*, by P. G. Huebner, 1912, a review in: "Goettinger Gelehrten Anzeiger," 1914, No. 5, p. 271.

3. P. G. HUEBNER, *l.c.*, p. 38 f., and CHR. HUELSEN, p. 271 f.



FIG. 1. — Baccha, engraving from J. B. Cavalieri's *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, about 1580.



FIG. 3 — Italian Drawing, about 1580, representing the Uffizi *Arianna* (fig. 3) in a previous state of restoration. The Author's Collection.



FIG. 3. — Arianna. Roman marble copy from Greek original in bronze. — Uffizi, Florence, Italy.

third publication, of about 1580⁴, forty-eight more engravings were added to the already existing fifty-two, making up the number to one hundred. These new additions include still another work from the della Valle Collection, described here as: "*Bacchae signum marmoreum in aedibus Vallensibus Romae*" (fig. 1).

The original statue has already been identified

been altered in the XVIII Century to its present state⁶.

The earlier restoration was apparently accomplished in two stages. Amelung⁷ has already pointed out that the present head of the statue, though ancient, did not originally belong to this figure. A drawing in one of Heemskerck's Roman sketch-books (fig. 4)⁸



FIG. 4. — MARTIN VAN HEEMSKERCK. — Drawing from Roman Sketch-Book (1532-1536?).
Kupferstichkabinett, Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

as the *Arianna*, in the Uffizi, at Florence (fig. 3).⁵ The engraving is of particular interest to the classical archeologist, as it represents the work in an intermediary restoration from the XVI Century, which has

—executed between 1532 and 1536 (?)—which has already been identified with the Florentine work, shows the torso with its wrong head

4. *Ibid.*, p. 41 f.

5. H. DUETSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, III, Leipzig, 1878, p. 47 f., No. 84. For the della Valle Collection, see: A. MICHAELIS, in: "Archaeol. Jahrb.," VI, p. 218 f. About the history of the statue, see: WALTER AMELUNG, *Florentiner Antiken*, Munich, 1893, pp. 24-31, and DITO, *Fuehrer durch die Antiken in Florenz*, Munich, 1897, p. 28 f.

6. A. F. GORI, *Museo Fiorentino*, III, 1734, pl. LV, shows the statue already in the present state of restoration.

7. Fuehrer (*Op. cit.*), p. 29.

8. P. B. HUEBNER, *Detailstudien z. Geschichte d. Antiken Roms in d. Renaissance*, in: "Mitteil. d. K.D. Archaeol. Inst.," Rome, 1911, XXVI, p. 313, and CHR. HUELSEN and H. EGGER, *Die Skizzenbuecher von Martin van Heemskerck*, I, 1913, p. 23, pl. 42 b.

added, but the arms still missing. Besides, an engraving by Enea Vico (fig. 5), carried out probably only a few years later⁹, and in reverse, represents the statue in the same state.

As in most cases in this early period, the name of the restorer is not known. Vasari has informed us, that the Cardinal Andrea della Valle commissioned Lorenzetto to build in Rome one of his palaces, (now known as Palazzo Valle-Capranica) which was to have a large courtyard for his ancient statuary. Lorenzetto worked on this palace since about 1520, and the courtyard was probably completed in its main parts by the year 1536. This building, since destroyed, but known through some contemporary engravings and drawings¹⁰ is of special importance because it was here for the first time, that a Renaissance palace was decorated with a great many ancient architectural fragments to match the classical statues, which were to be set up in the niches. Vasari reports that, as many of these statues were incomplete, Lorenzetto had them restored "by some good sculptors", and he adds, "*E nel vero, hanno molto più grazia queste anticaglie in questa maniera restaurate, che non hanno que' tronchi imperfetti, e le membra senza capo, o in altro modo difettose e manche*¹¹..." ("And, indeed, these 'antiquities' restored in this way are more graceful than the imperfect torsos and the headless or otherwise distorted or wounded limbs.")

It has been established that the Uffizi *Arianna* once belonged to the Palazzo Valle-Capranica¹² and, as Lorenzetto died in the year 1541, one may assume that the statue received its present head approximately between 1520 and 1541. As Cavalieri's engraving shows the statue already complete,

the restoration of the arms and tree-trunk must have been accomplished by the time of about 1580¹³.

It appears that the palace Valle-Capranica had at the same period a replica of this statue which later went into the Borghese Collection and, finally, into the Louvre¹⁴. As this work revealed a better state of preservation, it is likely that the restorer of the Uffizi replica had consulted the former for the completion of his marble. But it seems that the restorer felt at liberty to use his own imagination in smaller details. The right arm of the figure, which had been well preserved in the Parisian work, was adopted in the Uffizi statue accordingly, but the restorer added the bunch of grapes held by the figure's hand. As the *Arianna* in the Uffizi shows the same arm and the hand with the grapes, it can be concluded, that Cavalieri reproduced the Florentine replica in his work.

In his restoration of the left arm and tree-trunk, the sculptor was guided by a number of props (*puntelli*), which are revealed again by the present state of the Florentine marble (fig. 3). They are distinctly visible on the whole left side of the figure, starting from its foot and leading up to a piece of the chiton, shown at about the level of the girdle. These props indicate that some high support was added in the original marble and, since, in the Louvre replica, the upper and lower part of the branches and grapes were still preserved, the restorer was well documented for the completion of his statue¹⁵.

13. LAURENTIUS VACCARIUS (*Antiqu. Stat. Urbis Romae*, 1584, pl. 153) reproduces an identical engraving. See: HUEBNER, *Le Statue di Roma*, p. 44, who suggests that both engravers had used the same preliminary sketch.

14. W. FROEHNER (*Notice de la sculpture antique du Musée national du Louvre*, I, Paris, 1869, p. 288, No. 291) provides a detailed description of this statue's state of preservation. The figure is reproduced in: CLARAC, *Cat.*, No. 244, *Musée*, pl. 275, 1645, and in: W. AMELUNG, *Florentiner Antiken*.

15. W. AMELUNG shows, in his *Florentiner Antiken*, and in his *Fuehrer*, a bas-relief, now in the Glyptothek, at Munich, which presents the *Baccha* in her original attitude, and suggests, that all three versions were probably based upon a lost Greek statue in bronze.

9. See: HUEBNER, *Detailstudien*, p. 313, who declared that this engraving had been executed in 1541, but the print carries no date. He may have based his statement upon another engraving by Enea Vico, BARTSCH 44, representing two ancient female statues, which is dated 1541. — See also: CHR. HUELSEN and H. EGGER, *l.c.*

10. HUEBNER, *Statue di Roma*, p. 119.

11. VASARI, MILANESI ed., IV, p. 579 f.

12. A. MICHAELIS, *l.c.*, and HUEBNER, *Le Statue di Roma*.

It has already been stated, that Cavalieri's engravings represent some studies, made directly from the original marbles, and Huelsen¹⁶ has suggested, that some draftsmen provided the engraver with their sketches. But not one single drawing of this kind has come to light so far.

Several years ago, I found by chance, in a shop in Siena, a drawing whose close connection with Cavalieri's *Baccha* appeared immediately evident to me (fig. 2). This drawing, in pencil and brown ink, had been cut on the top, on the right side and perhaps also down below. Its present measurements are : $6'' \times 10\frac{1}{2}''$; the drawing therefore is, even yet after having been cut down, larger than the corresponding Cavalieri engraving, the measurements of which are : $5\frac{1}{2}'' \times 8.8''$.

There can be no doubt, that the drawing and engraving are connected with one another, and the question arises, whether the drawing represents a mere copy from the engraving, or rather an original sketch, executed with the chief purpose to serve as a guidance to the engraver.

The approximate date of the drawing does not assist us, I think, in the solution of this problem, as it appears to have been carried out at about the same time as the engraving. But I believe that the question can be answered entirely by relating the two versions to the original marble.

It will be observed that, in the drawing, the ancient torso of the statue was executed in some extensive detail, the shadows being often indicated with some elaborate cross-lines, which reappear in exactly the same way in the engraving. In contrast to this slow and very accurate means of presentation, the head, arms and tree-trunk are drawn in a quick, spontaneous manner, as though it were to mark a first impression. However, this practice, of differentiating between ancient and modern parts within a single design, was by no means unique at the time. It has been applied in a number of drawings, executed by artists



FIG. 5. — Enea Vico. — Engraving.
(BARTSCH, XV, 3302, N° 43.)

16. CHR. HUELSEN, Review of HUEBNER, *Op. cit.*, p. 272.

who copied and often restored classical statuary, like Ligorio and Boissard. But it is obvious, that only the original marble could have taught the draftsman of the *Baccha* about its classical forms and recent restorations. Besides, a small detail, which occurs in the drawing, but not in the engraving, lends support to my conviction, that the design had been carried out in front of the statue. In the Florentine marble, a part of the base was cut out in a semi-circular shape (fig. 3) and a corresponding curve appears in the sketch, while it was ignored in the engraving.

Also a stylistic comparison seems to favor my theory. Signs of a more personal approach are most evident in the parts of the drawing which allowed the artist to work with a certain amount of freedom. In the design, the hands of the figure are convincingly grasping their objects, the feet are naturally placed on the ground and the panther's face is amazingly alive. In contrast to this sketch, which shows direct observation and some technical skill, the hands and toes of Cavalieri's figure appear flat and lifeless, and the beast's head seems to follow the design of a fixed pattern.

There appears to be some evidence, however, that also the engraver had obtained some first-hand knowledge of the original statue. In Cavalieri's *Baccha* two long curls are visible, falling down in front of each side, and the preserved head of the statue in the Uffizi proves, that the engraver had followed here his original model correctly (fig. 3)¹⁷.

True, the draftsman did not provide the engraver with this item; but it is likely, that the whole conception of this head was considered as unacceptable for a book-illustration of a classical sculpture. For the artist's modern comprehension of ancient statuary is in no part of the figure more conspicuous than in his presentation of the head. But even if we have to attribute to the engraver some independent researches, his chief reliance upon our drawing cannot be denied. Were this drawing, in fact, a preliminary sketch for Cavalieri's work, it would be the only known example and as such, its publication will have been justified.

ERNA MANDOWSKY.

17. The right curl is already indicated in Heemskerck's sketch (fig. 3).

LIVRES REÇUS

ÉTUDES MONOGRAPHIQUES

- ALEXIS ET MARIE CURVERS-DELCOURT. — *Edgar Scaufaire*. — Anvers, De Sikkel, 1952, 25 × 18,5, 15 pp., 24 ill.
- MAURICE W. BROCKWELL. — *The Pseudo-Arnolfini Portrait*. — Londres, Chatto & Windus, 1952, 20,5 × 14, 128 pp., 10 s. 6 d.
- Carl Gaetner Memorial Exhibition. — Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1953, 23 × 15, 26 pp., pl.
- JOSEPH GANTNER. — *Lionardo da Vinci*. — Sarrebrück, Université de la Sarre, 1954, 23 × 15,5, 46 pp., 4 ill. S. 46. F. 290.
- CHARLES LEPLAE. — *Albert Dasnoy*. — Anvers, De Sikkel, 1952, 25 × 18,5, 15 pp., 24 ill.
- FRANÇOIS MARET. — *Rodolphe Strebelle*. — Anvers, De Sikkel, 1952, 25 × 18,5, 15 pp., 24 ill.
- PROF. DR. W. MARTIN. — *Jan Steen*. — Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1954, 27 × 20, 90 pp., 87 pl.
- MARIO DE MICHELL. — *Käthe Kollwitz*. — Milan, Ulrico Hoepli, 1954, in-16, 25 pp., 33 pl. L. 600.

ARTS GRAPHIQUES

- HEDWIG GOLLOB. — *Studien zur deutschen Buchkunst der Frühdruckzeit*. — Leipzig, Otto Harrassowitz, 1954, 24,5 × 17,5, 112 pp., 65 ill.

ÉTUDES FLAMANDES

- Les Sites mosans de Lucas I et Martin Van Valckenborch, Essai d'identification*. — Liège, Imprimerie Desoer, S. A., 1954, 22 × 26, 23 pp., XIX pl. (Société Royale des Beaux-Arts de Liège).

Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oostvlaanderen, 1951, *Eerste Band*. — Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1953, 24 × 16, 456 pp., pl. et croquis.

Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oostvlaanderen, 1951, *Tweede Band*. — Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1953, 24 × 16, 319 pp., pl. et croquis.

ÉTUDES ITALIENNES

Atti e memorie della società tiburtina di storia e d'arte già accademia degli agevoli e colonia degli arcadi sibillini, Vol. XXV, N° 1-2. — Tivoli, 1952, 25 × 17,5.

F. M. GODFREY. — *Early Venetian Painters, 1415-1495*. — London, Alec Tiranti Ltd., 1954, 19 × 13, 1954, 42 pp., 76 pl. 8 s. 6 d. net.

FERNANDA DE MAFFEI. — *Le arche scaligere di Verona*. — Verona, Edizioni "La Nave," 21 × 14, 100 pp., 69 pl. Lire 1 200.

MISCELLANIAE

LAWRENCE ALLOWAY. — *Nine abstract artists*. — London, Alec Tiranti Ltd., 1954, 18,5 × 13, 38 pp., 56 pl. 7 s. 6 d. net.

Centre National de la Recherche Scientifique, *Bulletin analytique, Philosophie*, Paris, Centre de Documentation du C.N.R.S., 1954, Vol. VIII, Nos 1, 2, 3 et 4.

LYNTON LAMB. — *Preparation for painting. (The purpose and materials of the artist)*. — London, Oxford University Press, 1954, 22 × 14,5, 166 pp., 28 pl., croquis. In U. K. only, 18 s. net.

ELODIE COURTER OSBORN. — *Manuel des Expositions itinérantes*. — Paris, UNESCO, 1953, 17,5 × 21,5, 118 pp., 18 croquis, 70 ill. (Musées et Monuments). \$ 1,75, s. 10/6, F. 500.

BOOKS RECEIVED

EGYPTOLOGY

- CYRIL ALDRED. — *New Kingdom Art in Ancient Egypt, 1590-1315 B. C.* — London, Alec Tiranti Ltd., 1951, 98 pp., 174 ill. 15 s.

MEDIEVAL, PRIMITIVE AND RELIGIOUS ART

- GEORGE ZARNECKI. — *English Romanesque Sculpture, 1066-1140*. — London, Alec Tiranti Ltd., 1951, 40 pp., 82 ill. 7 s. 6 d.

E. B. GARRISON. — *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*. — Florence, "L'Impronta," Spring 1953, vol. I, No. 1, 35 pp., 42 fig. \$ 2.75 (per issue).

JOSEPH NATANSON. — *Gothic Ivories of the XIII and XIV Centuries*. — London, Alec Tiranti Ltd., 1951, 40 pp., 64 ill. 7 s. 6 d.

JEAN-GABRIEL LEMOINE. — *Les peintres primitifs sous un aspect nouveau*. — Bordeaux, Société des Amis du Musée, 1952, III-62 pp., 26 pl.

KARL IPSER. — *Vatican Art* (Transl. from the German by DOIREANN MACDERMOTT). — New York, Philosophical Library, 1953, 198 pp., 160 ill. \$ 7.50.

ITALIAN ART

- ODOARDO H. GIGLIOLI. — *Due Bozzetti inediti di Michelangelo*. — Florence, La Giuntina, n.d. (1951), 21 pp., 10 pl.
 HUGO WAGNER. — *Andrea del Sarto*. — Strasbourg, P. Heitz, 1951, 85 pp.

DUTCH ART

- HORACE SHIPP. — *The Dutch Masters*. — New York, Philosophical Library, 1953, 128 pp., 17 color pl., 24 bl. and wh. pl. \$ 6.

RENAISSANCE ART

- LUCIE SIMPSON. — *The Greek Spirit in Renaissance Art*. — New York, Philosophical Library, 1953, 207 pp., 16 pl. \$ 4.75.

MODERN ART

- CHRISTOPHER GRAY. — *Cubist Aesthetic Theories*. — Baltimore, Johns Hopkins Press, 1953, 190 pp., 5 pl. \$ 4.50.
 PAUL KLEE. — *Pedagogical Sketchbook*. — New York, Frederick A. Praeger, 1953, 64 pp., ill. \$ 3.
 HUGO MUNSTERBERG. — *XX Century Painting*. — New York, Philosophical Library, 1951, XIV-102 pp., 51 pl., 1 color pl. \$ 5.

DECORATIVE ART

- ROSAMOND B. LORING. — *Decorated Book Papers*. — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2nd edition, 1952, XXXV-171 pp., 16 pl. \$ 3.75.
 JAMES S. PLAUT. — *Steuben Glass*. — New York, H. Bittner & Co., 1951, 30 pp., 11 ill., 68 pl. \$ 10.

MONOGRAPHS

- B. G. PROSKE. — *Henry Clews, Jr., Sculptor*. — Brookgreen, South Carolina, 1953, 34 pp., 23 ill. \$ 1.25.

BRAZIL

- Proceedings of the International Colloquium on Luso (Washington, October 15-20, 1950)*. — Nashville, Vanderbilt University Press, 1953, XII-335 pp. (Brazilian Studies).

MEXICO

- STANTON L. CATLIN. — *Art Moderne Mexicain*. — Paris, Les Editions Braun & Cie, 1951, 12 pp., 60 ill. (Text in French, English and German.)

RHINELAND

- HEINZ PETERS. — *Die Baudenkmäler in Nord-Rheinland*. — Kevelaer, Butzon & Bercker, 1951, XX-458 pp., 225 ill.

SWITZERLAND

- REINHARD FRAUENFELDER. — *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen: Bd. I, Die Stadt Schaffhausen*. — Basel, Birkhäuser, 1951, XII-484 pp., 630 ill. (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*). S. Fr. 60.30.
 ERWIN ROTHENHÄUSLER. — *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen: Bd I, Der Bezirk Sargans*. — Basel, Birkhäuser, 1951, XII-460 pp., 436 ill., 1 color pl. (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz*). S. Fr. 59.30.

FAR EASTERN ART AND STUDIES

- BERNHARD KARLGREN. — *A Catalogue of the Chinese Bronzes in the A. F. Pillsbury Collection*. — Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952, XIV-228 pp., 114 pl. \$ 25.
 LOUISE HAWLEY STONE. — *The Chair in China*. — Toronto, Royal Ontario Museum of Archaeology, 1952, XX-50 pp., 30 ill. \$ 2.
 LANGDON WARNER. — *The Enduring Art of Japan*. — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1952, XIII-113 pp., 92 ill. \$ 6.50.

GENERAL

- A. C. SEWTER. — *Painting and Architecture in Renaissance and Modern Times, A Lecture (on the Relationship Between...)* delivered to the Manchester Society of Architects, 13 February 1951. — London, Alec Tiranti Ltd., 1952, 16 pp., 27 ill. 4'.
 J. MOUTON. — *Suite à la Peinture*. — Paris, Editions Falaize, 1952, 204 pp. 3.000 fr. (*sur grand vélin d'Arches*), 730 fr. (*sur papier bouffant*).
 E. LOUISE LUCAS (compiled by). — *The Harvard List of Books on Art*. — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1952, VI-163 pp. \$ 2.25.
 GUY DELFEL. — *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*. — Paris, Flammarion, 1951, 209 pp.
 HÉLÈNE KIENER. — *Marie Jaëll. Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*. — Paris, Flammarion, 1952, 206 pp.
 HERBERT SPENCER. — *Literary Style and Music*. — New York, Philosophical Library, 1951, X-119 pp.
 ETIENNE SOURIAU's preface. — *L'Univers Filmique*. — Paris, Flammarion, 1952, 210 pp., s. ill. (*Bibliothèque d'Esthétique*). 450 fr.
 EDWIN DE T. BECHTEL. — *Freedom of the Press and L'Association Mensuelle*. — New York, The Grolier Club, 1952, 104 pp., 24 pl. \$ 12.50.
 JOHN M. WARBEKE. — *The Power of Art*. — New York, Philosophical Library, 1951, XII-493 pp. \$ 6.
 HERMANN WEYL. — *Symmetry*. — Princeton, Princeton University Press, 1952, 72 fig., 168 pp. \$ 3.75.
 LISLE MARCH PHILLIPPS. — *The Works of Man*. — New York, Philosophical Library, 1951, XXIV-300 pp., 16 pl. \$ 4.75.

MINERVE

DANS L'ART DU PORTRAIT FÉMININ FRANÇAIS

Des portraits de femmes vues en Minerve ne sont pas faciles à trouver en France jusqu'au milieu du xvi^e siècle. Il y avait des portraits « allégoriques », tant mythologiques que religieux, dès le xv^e siècle et même avant (tels le Charles VII parmi les rois mages de l'*Adoration des rois* dans le Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, par Jean Fouquet, de 1450 environ, au Musée Condé, à Chantilly)¹. Mais ce genre spécial de dames déguisées en Minerve, ne semble avoir été tenté que bien plus tard. Même parmi les allégories classiques, dont l'art, sans que cela soit certain, doit avoir été introduit en France par l'Italie, on voit rarement l'image de Minerve appliquée à des portraits de contemporains. L'exemple le plus connu qu'on en ait n'est peut-être pas un portrait du tout.

Botticelli a peint une *Minerve* sur l'étendard que Julien de Médicis, frère de Laurent le Magnifique, portait à la *Giostra Medicea* de 1475². Dans le tournoi, Julien était le champion de Simonetta Vespucci, et la *Minerve* de l'étendard qui, selon une description contemporaine anonyme, était accompagnée d'un *dio d'amore* lié, devait certainement se rapporter à Simonetta. Malheureusement, l'étendard a été perdu, et il n'en reste aucune copie exacte. (Une *Pallas* sur un portail du palais ducal d'Urbino se rapproche le plus de sa description³.) La description contemporaine de l'étendard n'est conservée qu'en partie, et l'on ne saurait dire si cette *Minerve* ressemblait à Simonetta, ou si l'identification n'avait eu pour base des inscriptions ou des attributs. Il n'est pas question de portraits à propos d'autres peintures de *Minerve* dues à Botticelli et qu'on trouve mentionnées chez Vasari ou dans l'*Inventario Me-*

*diceo*⁴, bien que les textes soient trop brefs pour des déductions concluantes.

La *Minerve* de l'étendard de Botticelli aurait été reprise dans une tapisserie faite pour Gui de Baudreuil qui, en 1491, est devenu l'abbé commanditaire de l'Abbaye St-Martin-aux-Bois⁵. Cette *Minerve* est très proche du dessin de Botticelli ou de son école, conservé aux Offices, mais ses attributs sont différents de ceux de la *Minerve* de l'étendard. Cette tapisserie n'a aucun rapport avec le portrait, mais elle est importante en tant qu'une des premières représentations de *Minerve* à apparaître en France. Les images de Minerve n'étaient pas inconnues dans la France médiévale, mais elles différaient fondamentalement de ces apports de la Renaissance. La tapisserie de Baudreuil représente un des véhicules ayant fait connaître aux Français des genres de la renaissance italienne, propres à être transformés plus tard en portraits allégoriques.

La Collection Wallace de Londres conserve un portrait de femme qui doit avoir été le premier en France à déguiser son modèle en Minerve⁶. Il est considéré comme figurant Marguerite de France, la fille de François I^{er} et l'épouse d'Emmanuel Philibert, duc de Savoie. Peint sur émail, il est signé et daté : *Jehan Decourt ma fecit 1555*. La signature, *Jehan Decourt*, doit se rapporter, d'après Dimier⁷, au miniaturiste de Limoges, Jean Decourt, devenu peintre du roi à la mort de François Clouet, en 1572. Dimier a basé cette identification sur la ressemblance entre le modèle de l'émail et celui d'un dessin conservé à Chantilly et portant une inscription ancienne, *Madame de Savoie*.

Marguerite de Savoie était la nièce de Marguerite d'Angoulême, l'auteur

célèbre de l'*Heptameron* et du *Miroir de l'âme pénitente*. Elevée en partie par sa tante, la jeune Marguerite, tout en n'étant pas femme de lettres elle-même, s'intéressait beaucoup aux études. Elle comptait les universités de Lyon et de Turin parmi ses protégés et, ce qui est plus important, elle étendit son mécénat aux grands poètes de l'époque, tels Ronsard et Joachim du Bellay⁸, qui, tous deux, lui ont dédié des vers, (Les vers où Ronsard la défie comme une nouvelle Pallas ne sont cités que dans la version originale de cet article⁹.)

Du Bellay la chante aussi dans des vers qui commencent par : « C'est la Pallas nouvelle », de l'*Epithalame*¹⁰ composé pour le mariage de Marguerite, en 1559. L'*Epithalame* devait être chanté, ainsi que nous l'apprend la préface, par « trois vierges natives de Paris, filles de Jean de Morel »,... « bien instituées ès langues grecque et latine et en toutes sortes de bonnes lettres ». (La vertu de l'érudition de Marguerite sont célébrées dans d'autres stances dont le texte n'est donné ici que dans la version originale du présent article.)

Brantôme a exalté aussi ses qualités intellectuelles, l'appelant « si sage, si vertueuse, si parfaite en savoir et sapience qu'on lui donna le nom de la Minerve ou Pallas de la France »¹¹. Il nous dit, de plus, qu'elle choisit pour emblème les attributs de Minerve, tels que le rameau de l'olivier encerclé d'un serpent, et pour devise : *Rerum sapientia custos* (la Sagesse, gardienne du monde).

Ces écrivains s'adressent, certes, à Marguerite de Savoie vue en Minerve, déesse de l'érudition et de la sagesse. Même revêtue d'une armure, c'est une

déesse qui ne va pas à la guerre pour combattre mais pour vaincre le vice et l'ignorance. C'est cette conception que représente le portrait de *Marguerite en Minerve* de la Collection Wallace. Bien que Decourt en fasse une Minerve avec l'épée, le casque, et le bouclier à tête de Gorgone habituels, les attributs qui symbolisent le savoir n'y sont pas moins apparents. Il y a de gros volumes, avec un hibou dessus, aux pieds de la déesse assise sur un grand globe qui sert d'illustration au texte de Brantôme. Le globe se rapporte encore non seulement au règne de la sagesse sur le monde, mais aussi à la science que Marguerite avait de la sphère tant céleste que terrestre. Caesare Ripa, dans son *Iconologia*, explique la sphère comme un des grands attributs de l'Intelligence.

La miniature de Decourt se place donc bien à part du fait que Marguerite y est vue non seulement en Minerve, mais en Minerve déesse des arts. Par « déesse des arts » j'entends une déesse des arts de la paix, et non de la guerre, bien qu'une même représentation de Minerve puisse associer les attributs des deux. D'après la conception de la Renaissance, la guerre n'est pas la fonction principale de Minerve, mais n'est qu'un des arts dont elle est la déesse. Un écrivain comme Vincenzo Catari¹² fait une distinction entre Minerve et Bellone, la première inspirant les conseils et la stratégie de la guerre, l'autre sa violence et ses massacres. Pour les arts de la paix auquel préside Minerve, l'artiste, généralement, choisit ou combine les arts libéraux, les beaux-arts, les arts commerciaux, afin de dégager les traits qui sont le plus caractéristiques du modèle.

On n'identifie certes pas toujours la déesse des arts et celle de la paix avec Minerve. Dans la série de *Marie de Médicis*, au Louvre, Rubens, dans une des compositions, a représenté la reine comme une gardienne des arts, mais en en faisant une Justice et non une Minerve¹³. Dans un autre portrait qui décorait autrefois la cheminée de la galerie du Luxembourg, Rubens a représenté Marie de Médicis en Minerve, mais cette Minerve est plus proche de Bellone que de la déesse des arts. Il n'y a là aucun attribut relatif aux arts bien que, lorsque ce portrait fut gravé pour la première fois, par les Nattier, en 1710, il était intitulé *Marie de Médicis sous la forme de Minerve, déesse des Arts*¹⁴. Mais les fleurs de lis de la robe et les

armes aux pieds de la reine, font penser plutôt à une Minerve gauloise, abandonnant son rôle de déesse de la guerre pour reprendre son patronage des arts de la paix. Dans un troisième portrait, dû à l'école de Rubens, bien que n'appartenant pas à la même série, la reine est figurée en déesse de la paix, mais avec les attributs de Cybèle et non de Minerve¹⁵.

Minerve s'associe toujours davantage avec la notion d'une déesse de la paix et des arts dans le portrait français du XVII^e siècle. Un portrait à Versailles réunit toutes ces divinités¹⁶; il représente *Anne d'Autriche*, belle-fille de Marie de Médicis et mère de Louis XIV (fig. 1). On a essayé de l'identifier avec celui qui fut mentionné comme étant par Gilbert de Sève dans un inventaire dressé par Nicolas Bailly en 1709, et qui représente « la reine-mère assise tenant une pique d'une main et appuyant l'autre sur un casque posé sur un piédestal »¹⁷. Les dimensions indiquées dans cet inventaire sont les mêmes que celles d'un autre portrait, également attribué à de Sève dans le même inventaire : celui de « la reine à mi-corps assise s'appuyant sur une corne d'abondance et couronnée « d'une branche de laurier ». Cette « reine », c'est Marie-Thérèse, fille de Philippe IV d'Espagne et épouse de Louis XIV. Le mariage royal ayant eu lieu en 1660, ce portrait ne saurait guère être antérieur. Le portrait de Versailles n'est pas tout à fait conforme à la description du portrait de la reine-mère, *Anne d'Autriche*, puisque la main de la reine n'est pas posée sur le casque, mais sur le piédestal lui-même. De plus, le portrait de *Marie-Thérèse en Abondance* est décrit comme représentant la reine « à mi-corps », tandis que le *Portrait d'Anne d'Autriche* conservé à Versailles, est un portrait en pied. Comme les mêmes dimensions ont été attribuées à ces deux portraits, et comme ils devaient être des pendants, il serait naturel de voir dans la description de l'inventaire une indication que le *Portrait d'Anne d'Autriche* par de Sève devait, lui aussi, être à mi-corps et non en pied.

Ces données contradictoires nous font hésiter à identifier ce portrait de Versailles avec celui de l'inventaire de Bailly, mais il se peut qu'elles ne soient dues qu'à un manque de soin dans la rédaction de l'inventaire.

Le portrait de *Marie-Thérèse vue en Abondance* est perdu; il rappelle le portrait sus-indiqué de *Marie de Médicis figurée comme la Paix* dont

les attributs relevant de l'école de Rubens sont les mêmes. Minerve et Abondance sont des déesses pouvant toutes deux symboliser la Paix, ce qui explique leur fréquente représentation en commun dans des portraits allégoriques. Les mêmes deux reines furent encore peintes dans ce rôle dans un portrait double qui a servi de morceau de réception à l'Académie royale à Simon Renard de Saint-André, le 26 mai 1663¹⁸, soit trois ans après la Paix des Pyrénées signée en 1659 entre la France et l'Espagne. Ce traité fut scellé l'année suivante par le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse. Renard de Saint-André a représenté *Anne d'Autriche*, une princesse espagnole elle-même, sous l'aspect d'une Minerve tenant les mains de la jeune reine vue sous les traits d'une Abondance ou d'une Concorde.

Si le double portrait des deux reines, par Saint-André, se rapporte à la Paix des Pyrénées, il se peut que les deux pendants par de Sève où ces reines figurent sous le même aspect allégorique, aient trait au même événement et aient donc été peints vers la même époque, c'est-à-dire aussitôt après 1659 ou 1660. Le *Portrait d'Anne d'Autriche*, à Versailles, peut dater de la même époque, tout en n'étant pas celui de de Sève. D'un autre côté, il peut être antérieur si il était destiné à commémorer la fin de la Fronde en 1653.

Si Bailly parlait vraiment du portrait d'*Anne d'Autriche en Minerve* de Versailles, il n'a mentionné aucun des attributs qui, dans ce portrait, font de Minerve une déesse des arts et de la paix. Car, en plus des attributs habituels de Minerve vue en déesse de la guerre (le casque, l'épée et le bouclier à la tête de Gorgone), il y a là d'autres attributs encore. La reine porte une robe bleue où les attributs de la Navigation et de l'Agriculture sont brodés sur l'ourlet. En introduisant ces attributs sous la forme d'une broderie, l'artiste a symbolisé aussi, bien qu'indirectement, un attribut plus féminin de Minerve, faisant allusion à son rôle de protectrice du tissage. Les livres entassés à ses pieds représentent un art différent. Le compas appuyé contre ces livres, et les deux globes placés dessus, suggèrent les Sciences ou peut-être les Arts libéraux. Tous ces arts de la paix et l'idée même de la paix sont suggérés plus directement par le caducée — symbole de la paix et de la félicité publique — représenté sur le piédestal

auquel Anne d'Autriche s'appuie. (Cette interprétation du caducée provient de celle du chapitre *Felicitas Publica*, de l'*Iconologie* de Ripa, elle-même tirée d'une monnaie romaine. L'abbé Guilbert a donné une explication du caducée tenu par Anne d'Autriche dans un autre portrait, jadis dans la Salle des Gardes de la Reine, à Fontainebleau, et perdu depuis¹⁹).

Les rapports de la reine avec les sciences et les arts sont, de plus, rappelés par une inscription en grec gravée sur la marche du premier plan : *Auxo kai Hegemone*, ce qui signifie à peu près : « Grandir et être dirigé. » C'est une allusion aux noms des deux Grâces qui, d'après Pollux, figuraient parmi les divinités évoquées dans le serment des éphèbes prêté par la jeunesse athénienne²⁰. Cette inscription semble vouloir dire qu'Anne d'Autriche non seulement servait de déesse des arts, mais les enseignait, car elle surveillait, en effet, l'éducation de l'élève le plus important du royaume, le jeune roi Louis XIV.

Il n'est pas surprenant de voir la reine-mère en Minerve, tant dans la littérature que dans la peinture. Jean Loret, dans sa chronique en vers, la *Muse historique*, l'appelle « la sage et grande Minerve » et « la Minerve de notre cour »²¹. Toutefois, Balzac, dans un discours adressé à la reine en tant que source de paix, indique qu'elle ne tenait pas à voir son titre de déesse rappelé — même par les poètes²².

La peinture d'*Anne d'Autriche en Minerve*, déesse des arts, est presque de la même date que le portrait d'une autre princesse, où une allégorie analogue est unie à un genre de portrait tout à fait différent. En Italie du Nord, au xvi^e siècle, on rencontre parfois des portraits où le modèle tient le portrait d'un autre personnage. On a ainsi, un portrait dans un autre portrait, chacun ayant son cadre, son fond, et son espace, à lui, Bernardino Licinio, le peintre de Bergame, fit le portrait d'une femme tenant le portrait de son mari²³. On se demande pourquoi un personnage se ferait représenter indirectement par un tel moyen ? L'explication la plus vraisemblable serait que le modèle du portrait intérieur serait décédé alors que le personnage qui le tient serait un parent à lui, encore vivant. Bien que cette explication ne soit pas toujours juste, elle est souvent exacte, et elle doit l'être en ce qui concerne le portrait de Licinio. Le genre du por-

trait représenté à l'intérieur d'un tableau, sous la forme d'une miniature ou d'un médaillon plus important, a été pratiqué en France et aux Pays-Bas ainsi qu'en Italie. Il eut beaucoup de succès, pouvant être appliqué à la sculpture autant qu'à la peinture. Il se prêtait aussi à une combinaison avec l'allégorie, et fut d'un emploi fréquent dans la sculpture funéraire où des personnages allégoriques tiennent le portrait en médaillon du défunt.

Les *Venus Vanitas*, c'est-à-dire des Vénus se regardant dans un miroir, sont peut-être une source, plus ou moins indirecte, de ce procédé. On voit des Vénus au miroir²⁴ dans des enluminures de manuscrits français, mais c'est à Venise qu'il faut chercher leurs prototypes les plus marquants, tel le tableau splendide du Titien à la National Gallery, à Washington. L'emploi du miroir dans les peintures des *Venus Vanitas* se rattache à un autre procédé mûri au sein de la tradition giorgionesque. Dans une peinture, à Vienne, de l'entourage des dernières années de Giovanni Bellini, une femme se coiffe devant un miroir, tandis qu'un autre miroir reflète sa tête, de dos. L'école de Giorgione multiplie le nombre des miroirs, en quête de reflets aussi nombreux que possible du personnage peint, ce qui lui offre quelques-uns des avantages de la sculpture en ronde bosse. L'exemple le plus célèbre qui nous en soit parvenu est le *Gaston de Foix* du Louvre, par Savoldo. L'un des miroirs, au fond de cette composition, est une espèce de portrait intérieur, montrant le profil du chevalier vu de l'autre côté. Ce portrait intérieur est d'un genre très différent du portrait de Licinio. D'abord, le portrait intérieur de Savoldo représente, bien que d'un autre angle, le même personnage que le portrait principal, tandis que Licinio introduit un second personnage que celui du grand portrait présente au spectateur. Ensuite, bien qu'encadré, l'image du miroir n'est qu'un reflet passager et non un portrait permanent.

Un autre lieu d'origine du portrait intérieur serait d'un caractère plus littéraire, puisqu'on le trouve dans une légende relative à Minerve elle-même. Le bouclier de la déesse était si bien poli que Persée a pu s'en servir en recherchant Gorgone. Le bouclier de Minerve, autant que le miroir de Vénus, pouvait donc refléter des portraits.

Une annonce française de l'idée du portrait intérieur se trouve dans un

manuscrit de 1402, le *Livre des femmes nobles et renommées* de Bocace. (Un précurseur du début du xvi^e siècle se trouve dans une miniature où *saint Luc*, *Op. cit.*, présente le portrait de la Vierge — ou serait-ce Anne de Bretagne? — suivant un genre de composition qui fut repris, dans ses grandes lignes, dans certains des portraits du xvi^e siècle que nous étudions ici²⁵.) Un portrait de *Marcie* comporte tant une image de miroir qu'un portrait peint, la dame étant représentée peignant son propre portrait à l'aide d'un miroir.

Mais ce n'est qu'au xvi^e siècle que le procédé du portrait intérieur prend de l'importance en France. Une composition de la série de la *Vie de Marie de Médicis* par Rubens a, là encore, de l'importance, car ce motif a dû bénéficier quelque peu du succès de la peinture, de 1623 environ, où l'Hymen présente à Henri IV le portrait de sa future épouse. Des exemples antérieurs existent peut-être dans des gravures, mais ce n'est qu'en 1625 qu'un portrait du genre de celui de Licinio fut peint en France.

Il faut citer ici un double portrait gravé d'après Simon Vouet, où Anne d'Autriche apparaît en Minerve, déesse des arts, et Louis XIII en Mars, dieu de la guerre, tandis que les enfants royaux jouent à leurs pieds avec des instruments allégoriques. Au centre, la *Renommée* tient un livre contenant un portrait, sans doute celui de Henri IV. L'introduction d'un portrait intérieur par un personnage allégorique rappelle la composition sus-indiquée de Rubens, mais tandis que Rubens l'introduit comme un portrait matrimonial, Vouet a recours à un portrait dynastique. L'effigie d'Henri IV complète la représentation de toutes les générations alors existantes de la maison royale des Bourbons, tandis que la renommée d'Henri IV inspire à Louis XIII le rôle de Mars et à Anne d'Autriche celui de Minerve. Minerve est d'ailleurs ici nettement la déesse de la paix et des arts de la paix, formant contraste avec Mars, dieu de la guerre.

Ce portrait allégorique collectif se retrouve dans une tapisserie exécutée par Pierre Dupont d'après un carton de Vouet^{25A}, et datée de 1643, année de la mort du roi, bien qu'elle ait dû avoir été conçue plus tôt, car elle n'a aucun caractère commémoratif.

Dans un portrait dû à un peintre inconnu, à Versailles²⁶, une princesse est représentée tenant le portrait

d'une autre princesse, mais ce n'est pas aussi simple que dans le portrait de Licinio, une allégorie ayant été introduite, et le modèle étant vu en Minerve. La princesse n'apparaît qu'avec ses attributs les plus simples et les plus indispensables (fig. 2). Sa robe est stylisée de façon à figurer une armure; elle porte une petite tête de Gorgone sur sa poitrine, et une autre, plus grande, sur son bouclier; il n'y a aucun des autres attributs distinctifs de cette déesse. La princesse du portrait intérieur est traitée à la même échelle que celle qui tient le portrait, et semble être du même âge. Le portrait intérieur représente peut-être une parente décédée, mais on n'a aucune certitude au sujet de ces deux dames.

Selon une vague tradition, la princesse peinte en Minerve serait Marie de Bourbon, duchesse d'Orléans, première femme de Gaston, frère de Louis XIII, et belle-sœur d'Anne d'Autriche. Cependant, le portrait intérieur ne lui ressemble guère. Si le personnage principal était Marie de Bourbon, ce portrait serait antérieur à 1627, année de sa mort, car le motif du portrait intérieur perdrait tout intérêt si la femme tenant le portrait et celle qui y figure étaient, toutes deux, décédées.

Il sied de noter que ce portrait ainsi que deux autres, du même genre et que nous sommes sur le point d'étudier, sont sensés représenter des princesses mariées à des ducs d'Orléans, ou leurs enfants, comme si ce motif compliqué ait fait partie des traditions de cette branche de la maison royale des Bourbon.

Les deux autres portraits sont mieux documentés, car ils semblent avoir été commandés par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, pour servir de morceaux de réception pour deux artistes cherchant à être admis en tant que portraitistes surtout. On demeure sans certitude au sujet de ces commandes de l'Académie, les procès-verbaux ne donnant aucune description ni précise, ni même générale²⁷ de ces morceaux de réception. Cependant, tous deux figurent dans les descriptions et dans les inventaires des collections de l'Académie, auxquelles la plupart des morceaux de réception étaient destinés²⁸. Ils ont été mentionnés par Guillet de Saint-Georges, l'historiographe officiel de l'Académie à la fin du XVII^e siècle, ainsi que par Nicolas Guérin au XVIII^e siècle²⁹. Le premier dit que des portraits de cet ordre étaient com-

mandés pour servir de témoignages du respect que l'Académie portait à la famille royale.

Le plus ancien des deux portraits, aujourd'hui à Versailles, fut peint par Antoine Mathieu³⁰, originaire d'Angleterre, et représente *Henriette d'Angleterre en Minerve, tenant le portrait de son époux, Philippe, duc d'Orléans et frère cadet de Louis XIV* (fig. 3). C'était la sœur de Charles II, roi d'Angleterre, la fille de Charles I et la petite-fille d'Henri IV, roi de France. Henriette d'Angleterre épousa Philippe d'Orléans le 30 mars 1661, un an après le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Espagne. Elle mourut en 1670, mais son époux ne mourut que vingt plus tard, en 1690. Ce portrait où elle apparaît en Minerve tenant le portrait de son époux, fut reçu à l'Académie — à supposer que ce soit bien là le morceau de réception en question — le 14 avril 1663, soit sept ans avant sa mort. Cette date prouve qu'ici le portrait intérieur ne pouvait guère être commémoratif; nous avons là plutôt un moyen simple de représenter un couple marié, chacun d'un angle différent, sur la même toile. De plus, ce portrait n'est pas exceptionnel à cet égard, car un portrait non allégorique de *Henriette*, à Chantilly³¹, la représente tenant une miniature de son époux, bien que celui-ci ait vécu longtemps après sa mort.

Le décor allégorique d'*Henriette d'Angleterre en Minerve* est beaucoup plus riche que celui de la soi-disant Marie de Bourbon. Henriette là est la déesse des arts, mais, pour la première fois, semble-t-il, les arts plastiques, la peinture et la sculpture, sont bien en vue. La peinture y apparaît même deux fois : sous la forme d'une palette et de pinceaux, d'une part, et du portrait tenu par Minerve, de l'autre.

L'importance donnée à ces arts n'était que normale dans une œuvre commandée par l'Académie de Peinture et de Sculpture. De plus, l'association de Minerve, déesse des arts, avec Madame, s'explique par les occupations de la princesse. Trois mois seulement avant la présentation de ce portrait à l'Académie, Louis XIV donnait le célèbre Ballet des Arts³². C'était l'un des plus soignés des nombreux spectacles où le roi et la cour participaient dans une série de rôles pastoraux et mythologiques. Dans les premières scènes du ballet, Madame joue le rôle d'une bergère, alors que dans la scène finale elle passe à celui d'une Pallas Athénée à casque, épée

et bouclier, accompagnée d'abord par quatre amazones et, ensuite, par six vertus. Cette dernière apparition était préparée par plusieurs tableaux consacrés aux arts. Dans celui de la peinture quatre femmes cherchent à faire peindre leur portrait par quatre artistes, ce qui devait avoir deux buts : celui de préparer le tableau final glorifiant Madame, et celui de créer une satire de la manie de se faire portraiturer, que ce soit sous une forme plastique ou littéraire, allégorique ou pas. A l'apogée de cette mode, vers 1650-1660, on cherchait non seulement à se faire peindre ou à composer des portraits, mais encore à se les faire soi-même. Cette mode ne fut pas étrangère à la vogue des portraits introduits dans d'autres portraits³³.

Le succès du Ballet des Arts fut tel que la Cour le répéta cinq fois au moins pendant l'hiver de 1663. Le tableau de Madame en Minerve constituait l'apothéose de ce spectacle; il est donc naturel que l'Académie ait demandé à Mathieu de la peindre dans ce rôle.

L'allégorie du portrait d'Henriette a pu avoir été provoquée aussi par la réorganisation et l'agrandissement de l'Académie de Peinture, décidés par décret en février 1663. Ce n'est pas au hasard peut-être qu'était dû le désir de voir une allégorie de Minerve, déesse des arts, dans le morceau de réception de Mathieu, l'année même de ses nouveaux statuts. L'année suivante, cet événement fut commémoré par une médaille représentant Minerve, déesse des arts, et portant une inscription : *Artes instauratae*. Il se peut que l'Académie ait commandé une allégorie de Minerve pour le portrait d'Henriette, afin non seulement de flatter la princesse, mais aussi de célébrer la nouvelle dignité de l'Académie. L'allégorie d'Henriette en Minerve célèbre peut-être indirectement ce que la médaille faisait directement^{33A}.

Le motif de la femme vue en Minerve et tenant le portrait d'un parent, fut repris pour la troisième fois dans un portrait qui est à Versailles (fig. 4) et qui doit représenter probablement Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, souvent appelée la Grande Mademoiselle. Ce portrait³⁴ doit être celui que les procès-verbaux de l'Académie appellent le morceau de réception du portraitiste peu connu, Pierre Bourguignon, de Namur³⁵. L'Académie lui demanda, le 7 mars 1671, de consacrer

crer son morceau de réception à un *Portrait de Mademoiselle historié*. Aucune indication n'est fournie au sujet de l'allégorie, de ses dimensions, etc.; tout ce qu'on peut noter encore à ce propos est, sous la date du 5 mars 1673, la réception de Bourguignon à l'Académie³⁶.

Le portrait intérieur peint sur le bouclier représente le père de Mademoiselle de Montpensier, Gaston d'Orléans, mort en 1666, ce qui le range parmi les effigies commémoratives. (Notons que, d'après Plinie, Appius Claudius, vers 259 av. J.-C., avait accroché aux murs du Temple de Bellone, à Rome, des boucliers décorés des effigies de ses ancêtres^{36A}.) Comme le portrait intérieur de Philippe d'Orléans, celui de Gaston symbolise la peinture, Mademoiselle, comme Madame, étant représentée en Minerve, déesse des arts. Les arts plastiques sont, de nouveau, à l'honneur : en plus du symbole de la peinture, la sculpture est représentée par un bas-relief à deux personnages, les mains jointes dans un geste symbolique de la Paix et de la Concorde, analogue à celui des deux reines dans l'allégorie par de Sève. La musique est symbolisée par des instruments, dans le coin en bas et à gauche, et l'architecture l'est par un volume ouvert sur une gravure de l'un des ordres. Mademoiselle jouait à l'architecture : François le Vau reconstruisait pour elle le château de St-Fargeau, où elle s'exila après la Fronde.

Ces symboles de son patronage des arts n'atténuent cependant pas ceux de l'activité militaire de la Grande Mademoiselle. Son costume de Minerve est nettement plus martial que celui d'Henriette d'Angleterre; tandis que cette dernière porte des perles et de l'hermine, la Grande Mademoiselle porte le casque et l'armure des Romains ainsi qu'une épée, et la tête de Gorgone remplace le portrait sur son bouclier. Toute cette panoplie rappelle sa part dans la prise d'Orléans et dans la protection des armées du Grand Condé à la bataille de Port St-Antoine.

La Grande Mademoiselle apparaît donc autant déesse de la guerre que de la paix. Dans d'autres portraits d'elle en Minerve (par exemple, sur une armure portant ses initiales entrelacées sur le bouclier dans une peinture rattachée à l'école de Mignard)³⁷, les attributs de la paix sont entièrement remplacés par ceux de la guerre. Pourtant, dans une publication inspirée par elle et publiée par

son secrétaire, Segrais, nous trouvons un beau pendant littéraire permettant de peindre Mademoiselle en Minerve, déesse des arts de la paix. En 1658, parut son recueil de portraits littéraires, *La Galerie des portraits de Mademoiselle de Montpensier*³⁸. C'était un signe de cette manie du portrait qui alla jusqu'à inspirer à Charles Sorel une satire intitulée *l'Isle de Portraiture et la ville des portraits*³⁹.

Les dames du cercle de Mademoiselle dans son exil à St-Fargeau, de 1652 à 1657, ont composé beaucoup des portraits de sa *Galerie*; d'autres, anonymes, ont pu avoir pour auteurs des personnes n'appartenant pas à son entourage immédiat. Un de ces portraits allégoriques se rapproche du portrait de Bourguignon, car Minerve y apparaît non seulement comme la déesse des arts en général, mais comme la déesse de la peinture en particulier. Ce portrait est dédié à la comtesse d'Escher, que l'auteur avait vue en rêve sous l'aspect de Diane⁴⁰. Celui-ci — car il semble avoir été son amant — dit l'avoir rencontrée dans un bois près du Cabinet des Lumières, accompagnée de Minerve. Cette dernière, qui devait sans doute représenter la Grande Mademoiselle, remplit une fonction tutélaire et enseigne à la jeune Diane tous les arts, y compris la peinture. On nous dit, en effet, que Minerve lui apprit l'art de peindre « le portrait en huile en miniature »⁴¹, ce qui nous ramène au portrait par Bourguignon où la Grande Mademoiselle tient un portrait à l'huile qui est, en un sens, une grande miniature. Cela nous rappelle aussi une des illustrations du *xiv^e* siècle de la traduction du Boccace, où une dame peint un portrait d'elle-même; et cela nous amène à l'hypothèse que tant le portrait du manuscrit du *xiv^e* siècle que le portrait littéraire du *xvii^e*, se rattachent, au moins indirectement, à la tradition séculaire suivant laquelle une jeune femme accomplie est tenue de faire un brin de peinture. (Ne soyons pas trop certains, sans faire des recherches plus approfondies, que la tradition remonte au moyen âge. Pour ce qui est de l'enseignement de la peinture aux femmes du *xvii^e* siècle, voir Fénelon, *Op. cit.* Mademoiselle, dans ses *Mémoires*, parle du portrait qu'elle a peint d'elle-même, quoique pas trop bien⁴².)

Donc, dans des portraits tant littéraires que peints, Mlle de Montpensier fait une apparition allégorique en

déesse des arts, l'accent y étant porté sur la peinture. Ce portrait littéraire dirige l'attention vers un autre rôle de Minerve, que le portrait d'Anne d'Autriche nous a déjà fait connaître : celui qui en fait non seulement une déesse, mais un professeur des arts. Ce n'est cependant qu'un des aspects de son rôle de conseiller de la sagesse en général, que ce soit en art, à la guerre, ou au gouvernement.

Le « *Portrait historié* » de Mlle de Montpensier et de son père semble être un des derniers où le personnage de Minerve est lui-même un portrait. Même l'image de Minerve tenant un portrait devient peu à peu moins fréquente en peinture, bien que retenant sa popularité dans l'art. Il sied de noter toutefois dans l'Inventaire de l'an II⁴³ qui l'attribue à St-André — probablement Simon Renard de St-André — un double portrait intitulé *la Reine Marie de Médicis sous la figure de Minerve, et Louis XIII*. André Fontaine, en publiant cet inventaire, dit, dans une note que, pour lui, ce ne serait là qu'une façon embrouillée de citer un des portraits sus-mentionnés d'Henriette d'Angleterre et de Mlle de Montpensier en Minerve, si ceux-ci ne figuraient déjà dans cet Inventaire. Il suggère que le *Portrait de Marie de Médicis*, par St-André, peut être celui qui entra (en 1796, mais a disparu depuis)⁴⁴ au dépôt de Nesle, sous le titre de *Minerve tenant un buste de Louis XIII*, et qui quitta ce dépôt étant intitulé *Minerve portant un portrait de souverain*. L'inventaire est trop bref, hélas, à ce sujet, pour nous permettre de juger si cette Minerve était une déesse des arts, ou une Minerve tout court, sans attribut spécial.

Nous ne saurions passer sous silence une variante du motif de la Minerve au portrait, dont on sait qu'elle fut au moins conçue, sinon exécutée : celle où Minerve se fait non point la déesse ou le professeur, mais la gardienne des arts. Une source littéraire nous procure un exemple où Minerve joue ce rôle tenant le portrait d'un personnage. Tallemant des Réaux, dans ses *Historiettes*, nous dit que Puget de La Serre⁴⁵ avait pensé à faire graver son portrait conformément aux dispositions allégoriques données dans le texte que nous ne publions que dans la version anglaise du présent article.

La façon dont Minerve tient le personnage menaçant du Temps enchaîné, indique que la Minerve de la Serre, au moins ici, était autant la gardienne

des arts que leur guide et protectrice. Ce projet de la Serre nous rappelle qu'il était l'auteur d'une allégorie littéraire appelée *les Regrets de Minerve sur la mort d'Apollon*⁴⁶, qui est une élégie de l'écrivain Jacques Davy du Perron, un des *Hommes illustres* de Perrault (calviniste renégat, apologiste et écrivain, qui célébra le service funèbre de Ronsard et qui devint cardinal en 1604)⁴⁷.

La composition de ce tableau-portrait de La Serre fait penser à un dessin par Mignard⁴⁸ où Minerve est assise dans une bibliothèque, tenant le portrait du jeune roi, Louis XIV. Comme dans la composition de La Serre, on y voit un personnage masculin allégorique, mais ici c'est un philosophe méditatif, et non le Temps. Des instruments, au premier plan, représentent les arts libéraux dans le sens traditionnel, plutôt que les arts plastiques. Nous n'avons pas de raison de supposer que La Serre ait connu ce dessin, ou qu'il l'ait jamais utilisé, bien qu'il ait été achevé avec un soin qui suggère qu'il devait être destiné à être gravé.

Le rôle de déesse des arts de Minerve est parfois exprimé par d'autres moyens qu'en la représentant tenant un portrait intérieur. Minerve et la dame du portrait intérieur sont parfois si proches que la dame paraît être une Minerve « en buste » ou « en tableau ». On en a un exemple dans un portrait de la reine Christine de Suède gravé par Jérémie Falck⁴⁹ qui, bien que né à Dantzig, étudia chez des graveurs français, tel Abraham Bosse. Ce portrait a été publié à Paris et fut dédié à un marchand et éditeur français bien connu, Michel Le Blon⁵⁰.

La reine Christine a été représentée en Minerve par deux autres artistes dont l'un était français, et l'autre avait travaillé en France, à savoir Sébastien Bourdon (ce portrait, perdu depuis, fut publié sans nom de graveur par Moncornet)⁵¹ et Justus van Egmont (portrait perdu aussi et dont la gravure qui nous est parvenue est de Paulus Pontius)⁵². Tout comme Falck, le premier travailla pour la reine en Suède, avant son abdication, en 1654, et il y peignit son portrait plus d'une fois ; le second la peignit à Anvers, sans doute juste après son abdication. Le portrait par Falck est cependant le plus intéressant, et il est le seul qui associe la reine avec les arts (fig. 5).

On ne sait pas si Falck n'a fait qu'exécuter ce portrait, ou si il en

fut aussi l'inventeur, mais celui-ci a représenté en tout cas la reine dans un buste sculpté ayant le visage de Christine et le casque de Minerve. Il y a, à gauche, un hibou perché sur trois livres et, à droite, un rameau d'olivier. Le buste suggère le patronage des arts plastiques de la reine ; les livres et l'olivier font allusion à son patronage de la culture et des arts de la paix, en général.

La composition tout entière est d'un effet curieux, car, d'une part, elle a quelque chose de la désinvolture d'une nature morte et, d'autre part, cette représentation indirecte de la reine sous la forme d'un buste met une certaine distance entre elle et le spectateur.

Son patronage des arts et ses connaissances rendaient la reine Christine digne d'être comparée à Minerve. En plus des études qu'elle a consacrées au vaste butin que son père avait ramené du Rudolfinum, elle forma, avec l'aide de Bourdon, de David Beck, etc., une galerie de portraits de guerriers, de savants et d'ambassadeurs. Avant même l'arrivée de Bourdon, elle était connue, comme nous l'apprend Gabriel Naudé⁵³, pour l'intérêt qu'elle portait non seulement à la peinture, mais aussi à l'architecture, à la sculpture, aux médailles et aux antiquités. Dès son couronnement, Octavius Ferarius, de l'Université de Padoue⁵⁴, la surnommait la *Pallas Suecia*, titre qui a trouvé un écho dans la gravure allégorique de Falck.

Mais au moins autant que son intérêt pour les arts, sa personnalité, elle-même suggère suffisamment la comparaison avec Minerve. Henri de Lorraine, duc de Guise, qui l'a rencontrée en 1656, à sa venue en France, dit d'elle : « Elle affecte fort de faire l'amazone⁵⁵. » Cela nous rappelle la Grande Mademoiselle, avec laquelle la reine Christine correspondait et avec qui elle avait en commun ce besoin de composer son propre portrait⁵⁶. D'autres allusions allégoriques à la reine comme Minerve abondent dans la poésie contemporaine. Vertron, par exemple, dans sa *Nouvelle Pandore*, l'a déifiée (voir le texte original du présent article)⁵⁷.

Au début du XVIII^e siècle, on retrouve Minerve souvent dans les portraits gravés officiels, ou dans des compositions de médailles commémorant l'éducation de Louis XV, mais rarement dans des portraits peints. Antoine Coyvel a fait une composi-

tion⁵⁸ où Minerve tient un portrait de Louis XIV (fig. 6). Une robe fleurdelisée qui recouvre la table sur laquelle est posé le portrait, suggère qu'il s'agit d'une Minerve gauloise, ou à la fois de la France et de Minerve. L'allégorie rappelle son patronage des sciences plus que des arts. Un squelette, des cornues et un globe céleste remplacent le torse et les pinceaux de la palette. Un bâtiment dans le fond fait penser à l'Observatoire.

Le portrait en médaillon tenu par Minerve représentant Louis XIV, cette composition ne doit pas être postérieure à 1715, date de la mort du roi. Quelques années plus tard, vers la fin de la Régence, Minerve reparait comme déesse des arts, dans une peinture qui n'est pas très connue, bien qu'elle soit conservée dans un lieu aussi central que le Musée des Arts Décoratifs, à Paris⁵⁹. Œuvre de Jean-Marc Nattier, elle représente un jeune officier en armure de parade partant pour la guerre (fig. 7). Il se retourne pour prendre congé de Minerve et de Mercure, assis sur des nuages. Les divinités sont des portraits et doivent représenter des parents du modèle. Minerve, pardessus le bouclier à tête de Gorgone, fait le geste d'ordonner à l'officier d'enfourcher le cheval dans le fond et de partir. Mercure montre, de son caducée, une carte tenue par un chérubin et sur laquelle est imprimé le nom français d'une forteresse espagnole, *Fontarabie*. Plus bas, par terre, un amour montre du doigt un grand globe, tandis qu'un autre lève le regard d'un cahier de musique. Des livres et des instruments de musique, tout autour, représentent les activités paisibles que le jeune guerrier doit abandonner. On connaît ces attributs d'après les portraits où Minerve apparaît en déesse des arts de la paix. Mercure, lui aussi, n'apparaît pas ici simplement comme un héraut et un dieu des communications en temps de guerre, mais comme le dieu de l'éloquence et du commerce en temps de paix. Minerve et Mercure jouent donc comme un rôle double où ils semblent quitter leurs attributs de la paix pour passer à ceux de la guerre. Nous connaissons Minerve dans ce rôle. Par exemple, dans le portrait par Bourguignon de la *Grande Mademoiselle en Minerve*, les attributs de la paix et de la guerre jouissent quasi de la même importance. Et dans le portrait, par Rubens, de *Marie de Médicis comme Minerve-Bellone*, ses armes sont entassées à ses pieds,

comme si elle était sur le point de reprendre ses occupations du temps de paix. Mais Nattier a dégagé d'avantage ce changement de son rôle, et il est le premier à avoir conçu une Minerve ordonnant à autrui d'abandonner les instruments d'un état pour prendre ceux d'un autre.

Ce portrait, œuvre relativement ancienne du plus jeune des Nattier, est signé et daté de 1723. Cette composition dérive manifestement de la peinture de Rubens de la Galerie du Luxembourg, où Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis. Nattier a pu étudier ces compositions de près en faisant les dessins pour les reproductions gravées par son père de la série déjà citée ici et publiée en 1710.

Des changements très sensibles ont été apportés par Nattier pour adapter la composition de Rubens à un sujet différent. Une influence étrangère à Rubens s'y fait aussi sentir. Le Cupidon assis par terre, son dos tourné au spectateur et montrant le globe du doigt, a la même pose que celui qui est couché au premier plan de la composition allégorique sus-mentionnée de Pierre Mignard, et la pose du jeune officier dans le portrait collectif de Nattier rappelle celle du Grand Dauphin dans un des dessins préparatoires de Mignard⁶⁰ pour son portrait collectif de ce prince et de sa famille. (C'est le fils de Louis XIV ; la pose est différente dans la peinture définitive, qui est au Louvre⁶¹.) Nous ne voulons pas dire que Nattier ait emprunté ces poses à ces dessins, mais simplement que les personnages de Nattier ont été influencés par sa connaissance de ces motifs dans le cercle de Mignard.

Cette composition, nettement dérivée, est tout à fait inhabituelle dans l'œuvre de Nattier et elle ne ressemble guère à aucune de celles qui nous sont parvenues de lui. A part ses reproductions d'après Rubens, c'est une des plus anciennes de ses œuvres connues. Son morceau de réception qui était antérieur, n'était pas un portrait puisque Nattier fut reçu à l'Académie comme peintre d'histoire. Toutefois, le sujet qu'on lui demanda d'abord pour son morceau de réception « Apollon présidant sur la peinture et la sculpture »⁶² a un certain rapport avec l'allégorie de son portrait collectif. On le destinait au plafond de la Salle de l'Assemblée de l'Académie. Les expériences antérieures de Nattier dans les allégories des arts n'étaient donc pas basées sur les compositions de Rubens seules, mais

aussi sur ses propres compositions indépendantes.

Il se peut que ce portrait soit le plus ancien de la main de Nattier dont on puisse être sûr, mais on doit tout de même tenir compte de ce que sa fille, Mme Tocqué⁶³, dit dans la bibliographie du maître, écrite pour l'Académie après la mort de Nattier (le 7 novembre 1766)⁶⁴. « Comme son goût naturel le portoit à suivre le genre de l'histoire, le premier ouvrage qui parut de lui après sa réception à l'Académie fut un très beau grand tableau allégorique de la famille de M. de La Motte, trésorier de France. » On se demande si le portrait de la famille La Motte est celui du Musée des Arts Décoratifs. Les témoignages s'accordent à le nier. Nattier fut reçu à l'Académie le 29 octobre 1718. Le portrait en question est daté de cinq années plus tard. Or, comme, selon sa fille, ce portrait de la famille La Motte, aurait été la première œuvre peinte par lui après sa réception, il en découlerait qu'il n'en fit aucune pendant cinq ans après sa réception, ce qui est peu probable, même si une pénurie de commandes avait suivi l'effondrement du système de Law en 1720.

On ne possède aucune documentation pour l'identification des personnages de ce portrait. On est tenté de chercher le nom de La Motte parmi les officiers ayant participé au siège de Fontarabie, ville conquise par les Français sous le maréchal de Berwick pendant la guerre éclair avec l'Espagne, en 1719. Berwick, ne mentionne pas ce nom dans ses *Mémoires*, mais d'autres sources citent, comme présents à ce siège, trois officiers du nom de La Motte ou La Mothe, et l'un d'eux assista même à la prise de Saint-Sébastien, qui suivit après. Aucun de ces officiers ne semble appartenir pourtant à la famille du trésorier du même nom dont parle Mme Tocqué. (Les trois officiers sont La Motte-La Pérouse, La Motte-Guillier et le marquis de La Mothe-Houdancourt, promus tous trois le 6 mars 1719. La prise de Fontarabie eut lieu le 16 juin. La Motte-La Pérouse participa au siège de Saint-Sébastien prise le 15 août. Jean Buvat, dans son *Journal de la Régence*, *Op. cit.*, et Dom H. Leclercq, *Op. cit.*, mentionnent des La Motte proches de la Compagnie des Indes de Law, mais aucun ne semble avoir des liens avec Fontarabie ou ces officiers⁶⁵.)

Nattier a peint d'autres portraits de dames en Minerve⁶⁷, mais aucune de

celles-ci ne joue le rôle de déesse des arts. Les autres portraitistes du XVIII^e siècle n'étaient guère enclins à introduire Minerve dans leurs compositions. Elle était peut-être trop importante pour le goût de la rocaille, bien que ce fût l'époque des portraits de dames en déesses — Vénus, Hébé, etc. Les déesses avaient cependant perdu leur personnalité des contes mythologiques classiques, de même que leur état d'allégories exprimant des idées générales. Dans un portrait rocaille d'une dame en Hébé ou en Iris, la vivacité et l'élégance de l'attitude étaient recherchées davantage qu'une série d'attributs à signification allégorique. Minerve était peut-être trop chargée en ce sens pour pouvoir être introduite facilement si ce n'est dans des compositions officielles. La fusion traditionnelle de l'attribut visuel et du sens général, d'un récit personnel et d'un système allégorique, commence à disparaître, comme en témoigne Voltaire, dans son introduction à la *Henriade*, en expliquant que « le mot d'Amphitrite, dans notre poésie, ne signifie que la mer, et non l'épouse de Neptune. Les champs de Mars ne veulent dire que la guerre... »⁶⁸. Le dédain de Voltaire envers l'allégorie, ainsi que les restrictions imposées par l'abbé Du Bos⁶⁹, indiquent la perte du rang élevé qu'elle tenait au temps de Félibien.

Mais ce déclin de l'Allégorie prit du temps. Quelques personnalités firent même introduire Minerve dans leurs portraits. Ainsi, Mme de Pompadour, sans se faire peindre en Minerve, grava elle-même une composition par Vien où elle apparaît en Minerve (fig. 8)^{69A} et destinée à être ciselée sur opale par Jacques Guay, célèbre graveur en pierres précieuses. Le bijou et la gravure subsistent, tous deux. La gravure a été publiée, parmi soixante-deux autres gravures, dans un catalogue paru en 1782, bien que ces planches datent de 1756 environ⁷⁰. Le n° VIII est intitulé *Minerve, bienfaitrice et protectrice de la gravure en pierres précieuses*. A la fin de sa description on trouve le panégyrique que nous ne citons que dans la version originale du présent article.

L'allusion à Mme de Pompadour est évidente ; et Guay lui-même, dans une note datée du 14 avril 1758, exprime sa gratitude pour le mécénat de Mme de Pompadour⁷¹, où il l'appelle « la Minerve du siècle », qui a protégé la gravure en pierres « en y travaillant et faisant vivre le graveur ».

Bien que Minerve représente Mme de Pompadour, on ne décèle entre la déesse et la marquise aucune ressemblance. Mais on sait par ailleurs que, dans un portrait allégorique, il en était ainsi parfois volontairement, aussi certaine que soit l'allusion au personnage dont il s'agit. (Ainsi, selon La Font de Saint-Yenne, Louis XV, dans l'allégorie par Collin de Vermont, *Auguste, protecteur des arts*, a été déguisé exprès en César⁷².) Mais le manque de ressemblance entre Mme de Pompadour et Minerve est compensé par les armoiries de la marquise, qui remplacent la Méduse sur le bouclier.

Bien que la description de ce catalogue fasse croire que Mme de Pompadour était représentée ici en Minerve, déesse des arts, elle n'y figure, en réalité, qu'avec les attributs relatifs à la protection de la gravure en pierres précieuses — debout, près d'une machine à ciseler. D'autre part, elle est en train de poser sur cette machine une corne symbolisant l'abondance que le règne de Minerve, déesse de la paix, apporte aux arts. Ce motif rappelle les portraits par Saint-André et par de Sève, où Minerve et l'Abondance sont représentées ensemble dans un portrait double, ou en pendants. Dans cette allégorie de Mme de Pompadour, Vien a réuni les attributs de la Paix et de l'Abondance sous l'égide d'une seule déesse, bien que le thème principal soit réservé à Minerve dans son rôle de protectrice de la gravure en pierres précieuses.

Bien que ce portrait allégorique appartienne à une série de soixante-deux gravures, il constitue une sorte de pendant à une autre image de la même série, le n° VI : *Apollon couronnant le génie de la peinture et de la sculpture*. Cet Apollon est, évidemment, Louis XV et, en veillant sur la peinture et la sculpture, il symbolise la protection des arts en général, tandis que Mme de Pompadour ne se penche que sur l'une de leurs branches mineures.

L'allégorie de Mme de Pompadour semble plutôt personnelle en comparaison avec une autre, légèrement antérieure, par Jean Restout. Vers 1750, celui-ci a peint une allégorie de Minerve montrant un portrait de

Louis XV, fait en médaillon, d'après Carle Van Loo⁷³ et soutenu par deux génies, dont l'un tient des branches de laurier. Au premier plan, près de Minerve, il y avait un globe, une palette et des livres. Minerve figure donc de nouveau en déesse des Sciences, des Arts et de la Littérature. Le laurier indique que Louis XV est l'Apollon qui, dans la protection des arts, se retrouve lié à Minerve, bien que, cette fois, il ne s'agisse pas d'un portrait de celle-ci.

Restout voulait, sans doute, vendre cette composition allégorique traditionnelle à la couronne, mais les Bâtiments ne l'ont point acquis. (Il finit par en faire don en 1758 à l'Académie de Caen et le musée de cette ville la conservait encore dernièrement⁷⁴.) L'indifférence des Bâtiments à l'égard de cette toile est significative de l'indifférence croissante vis-à-vis de l'allégorie, même autour de la Couronne, qui lui avait donné un si grand essor au temps de Louis XIV. Le destin de ce portrait n'aurait guère d'importance en lui-même s'il ne coïncidait de près avec le refus de Louis XV à acheter, en 1752, chez Lambert-Sigisbert Adam, le buste où cet artiste l'avait représenté en Apollon. (La lettre où Adam proteste auprès de Marigny contre l'ordre de renvoi de ce buste au sculpteur, a été publiée⁷⁵.)

Un même courant négatif à l'égard de l'allégorie se retrouve chez les critiques de l'époque, dont l'attitude ne saurait être discutée qu'à propos de notre thème actuel. Un portrait allégorique figurant une Minerve avait attiré les foudres d'un homme aussi représentatif que Diderot. C'était le portrait par Jean Valade⁷⁶, du *Maréchal duc de Belle-Isle*, petit-fils du célèbre surintendant Fouquet (fig. 9). Cette composition rappelle l'emploi, si fréquent aux XVII^e et XVIII^e siècles, du portrait en médaillon dans les compositions funéraires. Des figures allégoriques soutiennent le portrait qui s'appuie contre une pyramide élevée symbolisant la gloire et l'éternité suivant une formule courante pour les tombeaux. Minerve, qui, ici, n'est pas un portrait elle-même, tient le portrait en question, tandis que la Renommée fait sonner la gloire du maréchal. Pourtant, ce

n'était pas un portrait posthume; il est signé et daté de 1758, alors que le maréchal n'est mort que trois ans plus tard, en 1761. Lors de l'exécution de ce portrait, il était ministre de la guerre.

Le rôle de Minerve dans l'allégorie de Valade n'est pas celui d'une déesse des arts, mais celui d'une déesse de la guerre et de la victoire, portant une couronne pour commémorer les exploits — des retraites habiles sinon des conquêtes — de ce grand soldat. Toutefois, comme déesse de la guerre, elle symbolise sa sagacité militaire d'une manière digne de l'érudition de Minerve. Car, pour symboliser la science ou l'art de la guerre, elle tient un livre intitulé *les Commentaires de César*.

L'ingéniosité de cet attribut ne suffit pas à apaiser la critique mordante de Diderot qui vit cette peinture au Salon de 1767. (Voir la citation à ce sujet dans le texte original du présent article⁷⁷.)

C'est là un pas de plus par rapport à Voltaire et Du Bos, car il ne s'agit plus d'un rôle secondaire pour l'allégorie, mais de son abandon total. Or, l'écrivain qui parle ainsi était un grand admirateur de l'art classique. Si le goût de l'antique n'avait plus pour corollaire celui de l'allégorie, le rôle de celle-ci dans l'art du portrait perdait le meilleur de ses appuis.

FRANCIS H. DOWLEY⁷⁸.

78. Une autre version de la même composition parut à la vente de la Collection Rouart à Paris, les 9 et 11 décembre 1912. On y voit moins nettement que dans la peinture de Versailles s'il s'agit d'un portrait, bien qu'on note une ressemblance entre les visages des deux dames. La version de la Collection Rouart est différente dans certains détails et dans des nuances de l'allégorie. Minerve tient un livre au lieu d'une épée dans une main et, de l'autre, elle cherche à ramasser un livre d'un amoncellement d'armes. Au fond, il y a des rayons de livres. Le triomphe de l'érudition sur la guerre est donc plus accentué ici qu'à Versailles. D'autre part, le caducée du piédestal a été remplacé par une scène de sacrifice et l'inscription en grec a été supprimée.

Ce qui donne de l'importance à la version Rouart, qu'elle soit un portrait ou non, c'est qu'elle est datée. L'année 1644 inscrite sur le piédestal fait penser que le portrait de Versailles pourrait être plus ancien qu'on ne le croit, bien qu'il ait pu aussi avoir été une adaptation ultérieure d'une composition ancienne.

“FABRICS”

IN

XVIII CENTURY GARDENS

We do not intend to take up here the lengthy study of “Fabrics” in XVIII Century gardens, nor to attempt a summary of the subject. This has often been done by historians, and we too have endeavored to contribute its synthesis, as complete as possible, in our own books or articles¹.

All we now wish is to offer our readers—accompanied by some clarifying comments—a few documents which we were fortunate enough to discover in the course of our research in this field. Mostly concerned are “fabrics” of Chinese style, which came into fashion during the second half of the XVIII Century.

But, as we know, and without even to have to go too far back in time, “China” was no novelty in France

then; it had been introduced there as early as in the XVII Century². The English and the Dutch brought it to France by setting the fashion for Chinese porcelain, furniture and materials, and from 1664 on, the East Indies Company made it a point to meet the new French requirements, as we may judge by, among others, the “Trianon Porcelain,” decorated in the Chinese manner. Then, the XVIII Century was to witness an increasing vogue for everything coming from China—objects of the decorative arts and lacquered furniture, in particular. Also copied were drawings and designs, and widely used were Chinese scenery and garments, as may be checked in paintings by Watteau, Huet, Boucher, Leprince, etc. (at Chantilly, Champs, the Hôtel

de Strasbourg, and elsewhere). Along with arabesques, there appeared Chinese pavilions, spreading especially over parks and gardens.

Once more, we wish to emphasize, that we do not mean to promote here the greatness of that art. We merely want to have the readers of the “Gazette” get the benefit of a few of our gems—e.g. the following series of mostly unpublished pictures and views.

To begin with, we have this *Garden of Mademoiselle Dervieux* (fig. 1): “Plan of the residence of Mlle Dervieux [the fashionable actress], in the rue Chantereine, by Belanger,” dated 1774, unpublished, and belonging to the Henri Pasquier Collection. One may read, in the margins of the plan of that English-type garden, some

remarks which tell us that it had, on the right, "a Chinese pavilion" (A), set up on a hillock on the left side of the garden; on the left, there was the indication of a "Chinese bridge" (B), which may be found to the right of the plan, near the little pool. Baroness d'Oberkirch, in her *Memoirs*, said that this garden offered "wonders," since a view, "out of the bedroom, stretches as far as to a covered bosk, at the end of which there is an Italian garden; beyond, in the English garden, there is a pavilion on top of a hillock." Its lawns and shrubs are among "the most picturesque," Karanzine, the memorialist, wrote in turn (*Voyage en France, 1789-1790*), with "little winding lanes leading you to a mow-covered rock and a wild grotto..." And Krafft gave yet of the Dervieux garden the following description: "a pool, a little temple, a bridge, and a Chinese pavilion built on rocks, hollowed out from a pebbled grotto." With regard to Belanger—of whose life and works M. Jean Stern gave an excellent account in a richly documented book³—it might be worth pointing out that the courtyard had hedges trimmed in the shape of regular arches. This artist was not opposed to the old style too consistently, and we may mention, in this connection, the bowling green grass plot of Bagatelle, a straight canal at St.-James⁴, a few straight parts at Porcherons, in the garden of Adeline Colombe, etc.

**

As to the *Désert de Retz*, we shall not try to take the credit for the discovery of its most original beauty. It has been well-known to art lovers all along, borne out as it was from the imagination of Racine de Monville—Henri-Nicolas de Jomquoy, called "Racine de Monville"—Bailiff of the King's Chamber, who took pleasure in having built in his garden, just outside the Forest of Marly, a colossal truncated column, large enough to hold a three-story house: the bays were cut out from the flutings. By comparing the drawing (original water color, Eichorn Collection, Nationalmuseum, Stockholm), which we are reproducing (fig. 2), with the engraving by Alexandre de Laborde (*Nouveaux jardins de France, 1808*)⁵, one may see how faithful both pictures are to the

original. The same collection owns another original water color of the famous *Maison chinoise* of Retz (fig. 3), which, among other "fabrics," was made a part of the decoration of these gardens—a picture equally faithful to the original appearance of the construction, the latter having survived together with the "column" (fig. 4 and 5). Outside, it was covered by a coating of carved oak, painted in colors formerly bright; the inside woodwork was of massive, also carved mahogany—a most remarkable piece of work. The outside design of the building showed it as including two adjoining constructions, the one that faced the little lake being lower. The large pavilion had a threefold overlapping roofing, with its corners turned up in the Chinese manner. It is a house, wrote Prince de Ligne, "that the Emperor of China himself would not disavow!" One could hardly say more. In the garden were a hut and a hothouse, also in the Chinese style⁶.

Unfortunately, the truncated column and the Chinese buildings are all falling into ruins—this being quasi deliberately allowed by the present owner... This is most regrettable, since it is a Chinese "fabric" well worth being preserved as, on the one hand, one of the finest of its kind in XVIII Century gardens (with "a great reputation," says Laborde, as early as in its own time), and, on the other hand, one of the rarest Chinese "fabrics" to have survived. However, it is, at this time, deteriorating day by day (fig. 6).

**

While the *Chinese House* of Retz is rather well-known, the *Chinese Pavilion*, in the Cassan Park (fig. 7, 8 and 9), has generally been overlooked.

Toward the middle of the XVIII Century, Pierre-Jacques-Onésime Bergeret, General District Tax Collector (*Receveur général des Finances*) at Montauban, was the proprietor of numerous estates at l'Isle-Adam—that of nearby Cassan, among others. In 1773, he made a trip to Italy taking with him his son, Pierre-Jacques Bergeret de Grandcourt, and Fragonard. And it was Pierre-Jacques who, having at once developed a passion for gardens, had the park of Cassan arranged in the picturesque style then

in fashion. He had excavations made to make it possible to have a pool, and an "English-type river," following the plans of his architect, Decourtille. And, at the edge of one of the lakes, he had built the *Chinese Pavilion*, which is still extant. It was very well restored quite some time ago. The plan for the pool was the only part to have been slightly modified. Unfortunately, it was badly damaged during the last war, its roofing being especially touched. It should therefore also be attended to and again restored without any further delay.

The construction rests on a high sub-foundation of freestone, laid out on an octagonal plan. It is flanked by two staircases, giving access to the platform on which rests the pavilion, also in octagonal shape. There is a circular hall in the center and, all around, there is a wooden colonnade forming a peristyle. A double roofing—the second one in recess, covering a rather low story, and fitted to the corners which are turned up in the Chinese manner—crowns the building.

The far end platform is surmounted by a globe, on the top of which there rises a metal shaft surrounded by circles arranged in a gradual conically-shaped decrease and bearing little movable bells set in motion by the wind. The same was true of the above-mentioned double roofing (the bells now being made of wood and found on the 2nd story alone, while, in the past, they were bronze bells, as it seems).

But the interest of this pavilion is further emphasized by the subterranean hall opening into its sub-foundation and containing a circular swimming pool as well as a series of niches. Doric columns, of wide diameter (0 m. 60), serve as support for the central vault, which has the shape of a flattened dome, and for the ogival vault covering the circular alley. All this masonry shows most careful workmanship.

The outer appearance of the pavilion itself is most attractive in the interplay of the colors that it is covered by: red and yellow, set off in white.

We present here some views of the pavilion and the subterranean hall that had, to our knowledge, never appeared in art publications or works on gardens before, with only one exception that we should specify perhaps (but as far as the outside

sight alone is concerned)—the pen drawing which, we wish to point out, was given by the author himself of a most detailed monographic study of the building, M. Léon Fort, in volume XLIX (year 1941) of the "Mémoires de la Société Historique et Archéologique de l'Arrondissement de Pontoise et du Vexin": *Une Fabrique à l'Isle-Adam*.

**

We then also offer here the view of the important *Chinese Pavilion*, which was erected in the park of Saverne, in Alsatia⁷, most probably at the time of the reconstruction, by Salins de Monfort, of its castle burned down in 1777. It is well remembered what lavishness was displayed, all along the entire XVIII Century, from uncle to nephew, by all three Cardinals de Rohan, both in Strasbourg, their episcopal see, as well as at Saverne.

Cardinal Louis de Rohan—the third of these Cardinals—was to carry on this tradition in taking care of the rebuilding of the castle (the one he made himself responsible for still stands), which he surrounded with a few "picturesque" new gardens, in addition to the then already existing superb park, the latter undoubtedly due to Robert de Cotte (?): its Grand Canal measured as much as 4 km. in length⁸. The *Chinese Pavilion* there was most lavish, as may be judged from the water color which we reproduce here and which miraculously escaped the fire of the Library of

Strasbourg (fig. 10). And, actually, it is this very lavishness that makes this pavilion look as little Chinese as at all possible, in other words, solemn and formal, balanced like a "classical" pavilion would be, with its Corinthian (?) columns which serve as supports for the first balcony-terrace of the floor above, on top of which there is a second one, in recess, supporting in turn the pavilion proper with its platform-shaped roofing. Crowning it all, there is—this time!—a kind of a "Chinese hat": a parasol carried by an iron framework topped by a weathercock surrounded by the traditional little bells. Some "magots" and flying dragons scattered over the stories, as well as the design of the iron-work of the balconies, are evidence of a strong trend toward a "local color" style — gardens and pavilions have altogether disappeared.

**

We shall merely mention here the famous *Pagoda of Chanteloup*, an imitation of the Cauton one and a creation of the architect Le Camus de Mézières (fig. 11).

Just as a reminder, we are showing a view of a pavilion still surviving in the Canon gardens, near Mézidon, in Normandy (fig. 12), designed by the lawyer Elie de Beaumont, from 1767 to 1783. Even though these were given predominantly French lines, he placed there quite a number of "fabrics," and it is at the far end of a big transversal axis that one can

see this Chinese pavilion, made of wood, all open, rectangular and covered by a dome. These gardens are still in existence, with their statues as well as their "fabrics"⁹.

Finally, we wish to recall the existence of a most interesting model, made of polychromed cardboard, of a Chinese Pavilion which was erected in that very same XVIII Century in the gardens of the hôtel de Montmorency-Châtillon, on the Boulevard Montmartre, in Paris, and disappeared since then (fig. 13)¹⁰. This model which presents amusing Chinese figures, dragons, little bells, a mast, etc., is preserved at the Courtalain Castle (Eure-et-Loir).

**

Such are, to our knowledge and the just-mentioned model excluded, the only surviving "Chinese" pavilions or buildings: Chanteloup, Retz, Casan (the latter, like Retz, in need of an immediate restoration), Canon. It is quite scanty especially if one considers the number of those that were built in the XVIII Century—leaving out the bridges of the same "tone"—in many a garden, for instance, Bagatelle, St.-James, Rambouillet, Bonnelles, Chantilly, Batz, Chanteloup (the famous "pagoda"), Ménars, etc. But, built of perishable materials, created as and for a diverting passtime, they did not cause any surprise by fading away—as did, incidentally, so many gardens too.

ERNEST DE GANAY¹¹.

THE DECORATION AND FURNITURE OF MADAME RÉCAMIER'S BEDROOM UNDER THE CONSULATE¹

— II —

Perhaps the chaise-longue still belonging to Mme Récamier's descendants and which is exactly like the one on which she reposes in David's immortal portrait is the famous "divan," in Mme Récamier's bedroom, about which Mme Cazenove speaks. Or was it part either of the boudoir or else of the drawing-room set of furniture, though the latter is said to have been decorated with bronze? In any case, the set by Jacob Brothers of which it is a part remains inseparable from any description of the bedroom of the lovely Juliette.

This set of furniture is of mahogany and citron wood, decorated with female sphinxes or lions' heads carved and painted in antique green. It unquestionably dates from the Consulate period. Therefore, we cannot follow Mme Lenormant when she declares in her *Souvenirs* that it was made for the Abbaye-aux-Bois. This set includes two armchairs, two easy-chairs, two chairs, an x-shaped stool and the chaise-longue—all small and of an essentially feminine type².

To this set there should be added a charming mahogany gipsy-table of a very pure outline, carved, varnished and painted in antique green (fig. 2). The round tip-up top rests on a triangular tige, the grooved sides of

which are decorated with gilt bronze rosaces; the tige is supported by three arched feet ending in lions' claws which hide the castors. The top is of veined marble surrounded by a band of mahogany inlaid with citron-wood and ebony, and edged with a little gilt bronze gallery. This is the only one of the Jacob pieces of furniture described by us as bearing the stamp *Jacob Frères, rue Meslée*, that was used, as we know, from 1796 to 1803.

The armchairs and easy-chairs have scroll-shaped backs and arms supported by winged female sphinxes (fig. 3). (The same female sphinxes are to be found on the armchairs executed by the same cabinet makers during the same period, but they are of a different design, the rue du Mont-Blanc furniture having remained unique³.) The chairs have the same shape but the lower part of their curved back is rounded off forming lion heads (fig. 4). All these seats have gracefully tapering legs in front and Etruscan-shaped ones in the back. The stool has curved x-shaped crossed legs ended as lion claws. Their are a large ancient-style rose of citron wood and a baluster rung at the crossing of the legs (fig. 5).

Mme Récamier's chairs and even certain objects were have been so

praised, and so widely copied, that her name has remained attached to with some of the models. A "Récamier-shaped" chair is one whose S shaped sloping back ends in a scroll, and "a Récamier" is "a méridienne"—different from her chaise-longue—which is none other than the XVIII Century "Sofa."

The latter has two identical armrests rounded off into a scroll and terminating below in a lion's head. In front it rests on two coupled spiral legs which share a series of five digressive protuberances and as many constrictions, while in the back there are four simpler arched legs, which make the seat single-fronted (fig. 6).

This piece is worth some consideration for the purpose of correcting a too-often committed error. It has currently been said that it was on this chaise-longue that David painted Mme Récamier in his famous portrait (fig. 7). If we compare the chaise-longue we have just described and which comes from Mme Récamier with the one painted by David, we notice quite a number of differences. First, the latter has

1. See the first part of this article in the Oct. 1952 issue of the "Gazette des Beaux-Arts," transl., p. 219.

four legs only instead of eight; then the sloping of the arms is not the same; finally, there are no lion heads at the junction of the legs with the seat. True, this might be the result of an artistic license, in view especially of the sketchy state of that portrait. But there are two facts which prove that these are two different chaise-longues. The first is furnished by a sketch that Ingres made of Mme Récamier while preparing his master's work and on which the chaise-longue shows the same variations (fig. 1-1-). (The sketches by Ingres for the lamp and footstool in David's painting have also been bequeathed to the Montauban Ingres Museum⁴.) The second is supplied by another pupil of David's, Etienne Delécluze, who in his memoirs⁵ mentions this chaise-longue as part, around 1896, of David's furniture in his Louvre workshop. Made by Jacob in the ancient style from designs by David himself and his pupil Charles Moreau, a few years before, this was mentioned at the time as being utterly new. All these objects, as Delécluze writes, were actually part of the workshop furniture, to be identified on many a canvas such as the *Socrates*, the *Horatii*, *Brutus*, *Helen* and *Paris*, as well as in the portrait of Mme Récamier.

There were therefore two different chaise-longues: one, that was simpler, a workshop model, on which Mme Récamier sat for David; the other, an elegant seat belonging to the furniture of the rue du Mont-Blanc mansion. Both—a few years apart from each other—come from the same cabinetmaker, Jacob which accounts for their similarities and the fact that they have been confused for so long⁶.

A study of this furniture brings out its simplicity, the neatness of its Antiquity-inspired design and the perfection of its make as well as the small proportions of the seats with cushions scarcely more than 40 cm. above the ground, which would tend to confirm that the hostess of this mansion was rather petite, although information furnished by contemporaries in this respect is quite scant⁷.

One can hardly resist the temptation of a comparison between David's portrait, and the one painted by Gérard a few years later, in 1805⁸. It has been frequently described because of the fame of both the artist and the model; the history of

this portrait, later linked to Juliette's intrigue with Prince Augustus of Prussia is well known. The sketch made for this painting which is the one reproduced here (fig. 8)⁹ has not been quite as widely published as the canvas. And it does seem worth being described from a generally more neglected point of view—that of the details of the furniture and decoration which it reveals.

The chaise-longue on which the model is seated and which is reduced to the proportions of a small sofa, shows the best in the taste of the Consular furniture; made of carved mahogany without any bronze ornaments, it would seem safe to attribute it to the Jacob Brothers. Was it a part of Mme Récamier's furniture or, like David's, merely of the painter's workshop. It is hard to answer this question since Gérard hardly ever represented his models twice in the same setting and the fact that we do not find this piece reproduced in the rest of his work, does not supply sufficient evidence for a conclusion as to its origine.

But a study of the background of the portrait—Gérard's landscapes were often much less formal than one would expect—in part hidden by a drapery, lends to the belief that it represents a corner of the gardens of Juliette's mansion. It may therefore in this case be assumed more safely that the couch on which she is seated also belonged to the set of furniture in her mansion; it is, indeed, quite in harmony with the other pieces of this set.

Let us also note, without attempting any conclusion, the footstool similar to that on David's canvas.

**

A bust of Mme Récamier—no less famous than her painted portraits—is the work of Chinard, the excellent Lyonesse sculptor, whose good relations with his fellow countrymen, the Récamiers, we have pointed out on a previous occasion. He often visited them while in Paris, and even had in the very bedroom of Juliette another of his works, the statue of *Silence*.

Two of Krafft's plates show a front and profile view of this statue by Chinard, on a pedestal, and it was mentioned by contemporaries whose descriptions of the bedroom have been quoted. We have been able to trace it and to add it to Chinard's

credit. It is a marble statue, 87 cm. high, which personifies *Silence* as a woman clad in antique draperies, with the forefinger gracefully pointed to her mouth (fig. 9).

Its mahogany pedestal is surrounded by moulding and decorated with a small gilded bronze bas-relief of cupids at play. We have also found it still carrying, in bronze letters, the inscription shown on Krafft's plate: *Tutatur somnos et amores conscia lecti* ("A party to love's couch, she watches over slumber.")

This statue was copied from Antiquity, the original, as M. Charles Picard so kindly pointed out to us, being none other than the "barbarian woman" or the false *Thusnelda*, of the Trajan period. A life-size statue, it comes from the Loggia dei Lanzi and belongs today to the Uffizi, in Florence¹⁰.

An earlier replica of it, also made in Rome but in the XVII Century, by the sculptor Pierre II Le Gros, has decorated the Paris Tuilleries Gardens, since 1720. Guide-book authors, as scornfully observed by Philippon-la-Madelaine, call her a *Vestal*¹¹, which would not seem too accurate, "Vestals" or "Pudicities," being generally shown with their head and bosom veiled. However, it was as *Vestal* that Chinard, right after executing it in Rome, sent it to the Lyons "Salon des Arts" in August 1786, with two other copies from Antiquity—a bust of the *Laocoon* and a *Head of a cupid*¹². In this connection, the author of the catalogue remarks that Chinard, winner of the first prize at the Roman Academy of St-Luke, holds the first rank among sculptors.

Although other copies after the same original were alone in the XVIII Century by several French sculptors, we believe that this statue of *Silence* is by the Lyonesse sculptor¹³. It was listed in the catalogue of his works as a *Vestal* and had not been either identified or traced up to now. (We wish to thank Count B. de Montesquiou-Fézensac and Viscount and Viscountess J. Fleury for their most helpful information and assistance¹⁴.)

The close relations between the sculptor and the Récamiers also point to this. As we showed elsewhere, their elegant mansion hardly counted works by any other artist than Chinard. There was there the bust and the medallion of Juliette, *Perseus* and *Andromeda*, a full-length statuette of

himself (the curator was unable to give us any data as to its origins¹⁵) and *Silence*. The latter exhibited at Lyons in 1786, most probably in terracotta though this was not stated, could very well have had in 1798, its marble version at the rue du Mont-Blanc.

It was indeed this statue that belonged to Mme Récamier, and it also confirms that the new owner of the mansion, Mosselmann, did take over a series of objects which we already mentioned apropos the second bed. (Other pieces of the furniture of Mosselman and Mme Le Hon—a bed, a night table and a chaise-longue in particular—went to the owners' family in Belgium and Italy, and we are grateful to M. de Callatay for having made them known to us¹⁶.)

The bedroom and adjoining rooms were decorated yet by other, less important pieces of furniture as well as some bronzes and various knick-knacks. Some are listed in the catalogue of the 1893 Lenormant Sale, with the careful notation: "originally at Mme Récamier's." Others remained in the family¹⁷.

Of the pieces of furniture, we shall mention a pedestal table resting on one palm-tree-shaped leg which ends with three winged gilded bronze griffons, and topped by Languedoc marble (N° 57); a small desk in mahogany with two uprights surmounted by patina bronze Bacchantes decorated with gilded bronze palm leaves (N° 59); an easel with two swan's necks; a small folding mahogany table inlaid with filets which later belonged to Chateaubriand (N° 64) and which is shown on the view of the Abbaye-aux-Bois drawing-room painted in 1849 by Toudouze.

Among the bronzes we note two beautiful Empire gilded bronze vases in the shape of ewers decorated with a trophy of music and figures of the muses (N° 36); two candelabra consisting of a group of three antique-style patina bronze back to back women (N° 37); and a little incense-burner, the pan of which rests on three swans and whose triangular base is decorated in the center with an urn (N° 41).

A mantelpiece set, with an *Amour* and *Psyché* clock and patina bronze candelabra on a red marble base, also deserves our attention (fig. 10). We may add yet two elegantly shaped patina gilded bronze vases. Among the porcelains, there were two Medici

—unless they are "Récamier"—vases with a deep-blue background, decorated with mythological subjects (N° 25) and the white porcelain set decorated with gold fillets and initialed J. R., one piece of which can be seen on the mantelpiece in Dejuinne's picture.

But the latter, executed more recently, do not seem to have been part of the rue du Mont-Blanc room decoration, to which our study is limited.

**

Most of the mentioned furniture and objects may be traced to Abbaye-aux-Bois, in the little third-floor apartment to begin with, the bedroom of which was represented in an 1826 Dejuinne painting (fig. 11) popularized by its lithograph. (The original panel belongs to M. Delorme, a descendant of Mme Récamier's notary. It was shown at a number of exhibitions between 1927 and 1953, *Op. cit.* Delécluze also made a water color after the same room in 1825, as we learn from a letter written by H. Latouche to Mme Récamier and quoted by Mme Lenormant, *Op. cit.*¹⁸.) The Dejuinne picture shows the chaise-longue upholstered in brick-red material, the stool, the harpsichord, and a little table; as to the famous bed, one has nothing but a glimpse of the curtains reflected in the mirror above the mantelpiece.

In the more spacious first-floor apartment occupied by Mme Récamier since the death of Marquise de Montmirail in 1823¹⁹, we find again the same furniture, such as the chairs, then upholstered in blue material edged with braid, which can be identified in a water color of the big salon (fig. 12)²⁰.

It was in this room on the above-mentioned little table, that the first reading of the *Mémoires d'Outre-Tombe* took place²¹; this was also the apartment in which M. Récamier died and where Mme Récamier lived from 1819 to 1849, the year of her death. In this retreat, she spent the last—and longest—part of her life while, by a strange coincidence, her friend, Hortense de Beauharnais, had stayed there, for a few days, at the dawn of her life.

Early in 1849, Mme Récamier, still greatly affected by the Chateaubriand's death the year before, was already ailing. So, when the Paris cholera epidemic spread over the rue

de Sèvres, she went on Easter Day to stay with her niece, Mme Lenormant, whose husband, curator of the Cabinet des Médailles, had a flat at the Bibliothèque Nationale, 12, rue des Petits-Champs. A few days later, a sudden sickness forced her to her bed and she died on May 11th, at 10 a.m. after great pain.

It was in this apartment that, a short inventory of her estate was made by her solicitor, Delapalme, with a list of the few pieces of furniture which she had brought along with her and those which, after her death, were taken from Abbaye-aux-Bois. In this inventory are found, briefly described, some of the furniture and objects which we have studied and a few others, generally simpler ones²².

In her will, Mme Récamier had bequeathed various objects—paintings, sculptures, books and jewels—to the Museums of Lyons and Saint-Malo, Chateaubriand's home town, and to some friends. Mme Lenormant distributed also certain other objects in memory of her aunt, but these bequests include none of the pieces we have studied²³.

**

We hope that the present study and the accompanying illustrations will have given the reader a sufficiently faithful picture of the decoration and furniture of the famous room at the rue du Mont-Blanc mansion. We have tried to reconstruct here the setting in which she who was an incarnation of beauty displayed at the most brilliant period of her life, all the charm of her manners, serving there as a lovely hostess to her friends and sometimes even yielding to their request of a performance of the shawl dance.

Chroniclers, perhaps to deny the motto on the statue of *Silence*, wrote of this room that "in it nothing happened." Anyway, for close to ten years, during the Consulate and the Empire, notables and travellers from France and abroad vied for the honor of visiting it. And, even taking into account the part of snobbishness and curiosity, we can say that, judging from the extant documents and pieces of furniture, it represents one of the most successful and most perfect examples of the Consular style, which—a creation of the all-powerful genius of Napoleon—proved unable to retain in the years that followed the same standard of taste and proportions.

R., G. ET C. LEDOUX-LEBARD.

DESSINS DE MAÎTRES ANCIENS

UN DESSIN INCONNU POUR L'ANTIQUARUM STATUARUM URBIS ROMAE DE CAVALIERI

A partir du début du xvi^e siècle, les artistes romains cessent de copier la statuaire antique d'après des illustrations tirées de manuscrits. En effet, l'intérêt croissant accordé aux marbres classiques entraînait des travaux de fouilles plus étendus mettant au jour une documentation suffisante pour stimuler l'imagination des artistes et leur servir de source d'inspiration. C'était un siècle où les collectionneurs avaient souvent recours aux artistes pour des expertises, leur offrant ainsi maintes occasions d'étudier l'art antique à travers les œuvres appartenant aux collections romaines récemment formées.

Comme on le sait, la preuve nous en est fournie par nombre de dessins, ou même de carnets de croquis tout entiers, de cet ordre, faits d'après des sculptures, et beaucoup d'artistes et de collectionneurs ont, certes, tenu à perpétuer le souvenir de ces trouvailles en s'adressant à la technique plus durable de la gravure.

Des éditions de ce genre ont donc paru, mais ce furent d'abord des recueils de planches de monuments de l'architecture romaine ou de la sculpture classique, présentés en un seul

volume, comme le *Speculum Romanae Magnificentiae* de Lafreri¹. L'ouvrage qui fut le premier à être consacré exclusivement aux statues romaines antiques était l'*Antiquarum Statuarum Urbis Romae* de Giovanni Baptista dei Cavalieri, dont la première édition date de 1561-1562².

Rarissime, celle-ci compte cinquante-deux gravures de quelques-unes des statues le plus célèbres de la Rome classique — celles du Capitole, de l'Arc de Constantin, et des collections Cesi, Farnèse, d'Este et della Valle. Aucune n'est une copie d'une reproduction antérieure; toutes portent la marque d'une étude directe d'après le marbre donné même. La deuxième édition de ce livre, identique à la première, parut entre 1562 et 1570³. Mais, à la troisième édition, de 1580 environ⁴, on ajouta quarante-huit gravures, portant à cent le nombre total de celles-ci. Parmi les gravures ajoutées, il y en avait une de plus de la collection della Valle, décrite ici comme suit : « *Bacchae signum marmoreum in aedibus Valensibus Romae* » (fig. 1).

L'*Ariane* du Musée des Offices, à Florence, a déjà été identifiée comme

l'original ayant servi à cette gravure (fig. 3)⁵. Celle-ci est d'un intérêt particulier du point de vue archéologique, la statue en question y figurant à l'état intermédiaire de sa restauration du xvi^e siècle, antérieur aux modifications du xviii^e siècle qui lui ont prêté son aspect actuel⁶. La première de ces deux restaurations a dû être effectuée en deux étapes. Amelung⁷ a déjà fait remarquer que la tête actuelle de la statue, tout en étant ancienne, n'est pas la tête primitive. Un dessin dans l'un des albums de croquis romains de Heemskerck (fig. 4)⁸ — exécuté entre 1532 et 1536 (?) — déjà identifié avec la statue florentine, représente le torse de celle-ci encore sans bras, mais déjà avec la fausse tête. Une gravure par Enea Vico (fig. 5), exécutée probablement un peu plus tard et en sens inverse, présente cette statue dans le même état. (D'après Huebner, *Op. cit.*, cette gravure, qui ne porte pas de date, aurait été exécutée en 1541. Cette déclaration a peut-être été inspirée par une autre gravure d'Enea Vico, Bartsch 44, représentant deux statues féminines antiques, et datée de 1541⁹.)

Comme il est fréquent à cette époque, on ignore le nom du restaura-

teur. D'après Vasari, le cardinal Andrea della Valle avait fait bâtir par Lorenzetto l'un de ses palais romains, (le Palazzo Valle-Capranica actuel), avec une vaste cour pour sa statuaire antique. Lorenzetto y travailla depuis 1520 env. et la cour a dû être achevée dans ses parties principales en 1536. Ce bâtiment, détruit depuis, mais connu par des dessins et des gravures de l'époque¹⁰, est d'une importance particulière, car ce fut là, pour la première fois, qu'un palais de la Renaissance fut décoré de nombreux fragments architecturaux antiques en pendant avec les statues de la même époque destinées aux niches. Vasari ajoute que, comme beaucoup de ces statues n'étaient pas conservées en entier, Lorenzetto les fit restaurer « par quelque bon sculpteur... », et, « en vérité, dit-il, ces antiquailles, restaurées de cette manière, ont plus de grâce que les torses imparfaits et les membres sans tête, ou autrement défectueux et mutilés »¹¹.

Il a été déterminé que l'*Ariane* des Offices appartenait autrefois au palais Valle-Capranica¹², et comme Lorenzetto est mort en 1541, il est permis de supposer que la tête actuelle fut donnée à cette statue entre 1520 et 1541. Comme, sur la gravure de Cavalieri, la statue est déjà représentée au complet, la restauration des bras et du tronc de l'arbre a dû être terminée vers 1580. (D'après Huebner, les deux gravures se seraient servies de la même esquisse préliminaire¹³.)

Il semble qu'il y ait eu à la même époque, au palais Valle-Capranica, une réplique de cette statue (aujourd'hui au Louvre, jadis dans la collection Borghèse¹⁴) et, comme l'état de conservation en était meilleur, il est fort possible que le restaurateur de la statue des Offices se soit servi de cette réplique pour son travail sur le marbre original. Mais il a dû se permettre une certaine liberté dans les détails. Le bras droit, intact dans la statue du Louvre, a servi de modèle à celui de la statue des Offices, tandis que le restaurateur a placé une grappe de raisins dans sa main. Comme l'*Ariane* des Offices tient également une grappe de raisins dans la même main, on peut en conclure que Cavalieri a suivi la réplique florentine de cette œuvre.

Pour la restauration du bras gauche et du tronc d'arbre, le sculpteur s'est laissé guider par des étais (*puntelli*) qu'on distingue nettement sur le marbre florentin tel qu'il apparaît dans son état actuel (fig. 3). On peut les

suivre tout le long du côté gauche de la statue, depuis le pied jusqu'à un certain niveau du chiton, à la hauteur de la ceinture. Ces *puntelli* indiquent que quelque support élevé avait été ajouté au marbre original et comme, dans la réplique du Louvre, la partie supérieure de même que la partie inférieure des branches et du raisin étaient encore bien conservées, le restaurateur se trouvait pourvu de modèles excellents pour sa tâche. (W. Amelung reproduit, *Op. cit.*, un bas-relief, aujourd'hui à la Glyptothèque de Munich, qui représente la *Baccha* dans son attitude primitive, et il propose de voir dans toutes ces versions des dérivés de quelque bronze grec disparu depuis lors¹⁵.)

Il a déjà été remarqué que les gravures de Cavalieri étaient des études directes d'après les marbres originaux, et Huelsen¹⁶ avait émis l'hypothèse que des dessinateurs auraient fourni des croquis au graveur. Mais aucun dessin de ce genre n'a été retrouvé jusqu'ici.

Il y a quelques années, j'ai découvert, par hasard dans une boutique, à Sienne, un dessin qui me fit penser aussitôt à la *Baccha* de Cavalieri (fig. 2). Le haut, le côté droit, et peut-être même la partie inférieure de ce dessin à la mine de plomb et à l'encre brune, avaient été rognés. Il mesure actuellement 15 cm x 26,5 cm environ, c'est-à-dire toujours davantage que la gravure correspondante de Cavalieri qui est de 14 cm sur 22,25 cm environ.

La parenté entre le dessin et la gravure est incontestable, et il reste à savoir si le dessin n'est qu'une copie de la gravure ou s'il s'agit d'un croquis original destiné à guider le graveur.

La date approximative de ce dessin ne peut guère nous aider à résoudre ce problème, car le dessin et la gravure semblent avoir été exécutés en même temps; mais je crois que l'on peut résoudre ce problème tout entier en rapprochant les deux versions du marbre original.

On remarque sur le dessin une grande minutie dans l'exécution du torse ancien, les ombres étant souvent marquées au moyen de stries superposées, que l'on retrouve sur la gravure. En contraste avec ce procédé aussi précis que patient, la tête, les bras et le tronc d'arbre sont d'un dessin spontané et rapide, comme pour noter une première impression. Cependant, cette distinction entre les parties anciennes et les parties modernes à l'intérieur du même dessin n'est pas exceptionnelle

du tout pour l'époque. On la note sur beaucoup de dessins dus à des artistes qui copiaient et, souvent, restauraient la statuaire classique, tels Ligorio et Boissard; mais ce n'est que d'après le marbre original que le dessinateur de la *Baccha* a pu apprendre à distinguer ainsi les parties anciennes des restaurations récentes. De plus, un petit détail sur le dessin — absent de la gravure — corrobore ma conviction que ce dessin a été fait d'après la statue: une partie de la base de la statue de Florence est taillée suivant un contour demi-circulaire (fig. 3), ce qui se retrouve sur le croquis et non sur la gravure.

Enfin, une comparaison de style semble confirmer ma théorie. Ce sont les parties du dessin où l'artiste a joué du maximum de liberté qui portent le plus l'empreinte de sa personnalité. Les mains ont bien l'air de tenir les objets, les pieds sont fermement plantés sur le sol, et la physionomie de la panthère est extraordinairement vivante. Formant contraste avec ce croquis, d'une observation aiguë et d'une certaine habileté technique, les mains et les pieds de la gravure de Cavalieri semblent inanimés et plats; pour ce qui est de la tête de la bête, l'artiste semble avoir suivi ici un modèle établi.

Certains indices portent, cependant, à croire que le graveur, lui aussi, connaissait la statue originale; la *Baccha* de Cavalieri a deux longues boucles descendant le long du visage, ce qui prouve, à en juger d'après la tête conservée de la statue des Offices, que le graveur a suivi son modèle fidèlement (fig. 3). (La boucle de droite existe déjà sur le croquis de Heemskerck (fig. 4)¹⁷.)

Ce n'est pas le dessinateur, il est vrai, qui a fourni ce détail au graveur, mais il est probable que la conception tout entière de cette tête n'ait pas été considérée comme appropriée pour illustrer une sculpture classique. Car la qualité moderne de l'interprétation de la statuaire antique par cet artiste frappe justement le plus dans la représentation de cette tête. Mais, même s'il sied de reconnaître une certaine indépendance aux recherches personnelles du graveur, il reste indéniable que la source principale lui a été fournie par notre dessin. Si celui-ci s'avérait avoir été une étude préparatoire pour la gravure de Cavalieri, il représenterait le seul exemple connu de cet ordre, ce qui justifierait pleinement sa publication actuelle.

ERNA MANDOWSKY.

T A B L E DES MATIÈRES OF CONTENTS

VI^e PÉRIODE — VOLUME XLV — VI SERIES

Janvier-Juin

1955

January-June

WINSLOW AMES

- Two Drawings by Palma Giovine
(Notes on Drawings) 171
Translation. 195

LUDWIG BALDASS

- Les Tableaux champêtres des Bas-
sano et la peinture réaliste des
Pays-Bas au XVI^e siècle. 143
Traduction. 187

MICHEL N. BENISOVICH

- Quillard aux Etats-Unis, une
découverte (Dessins de Maîtres
Anciens). 113
Traduction. 132

KLAUS BERGER

- Poussin's Style and the XIX Cen-
tury. 161
Translation. 192

RENÉ CROZET

- David et l'architecture néo-classique. 211
Traduction. 251

HENRI DORRA

- Emile Bernard and Paul Gauguin. 227
Translation. 255

FRANCIS H. DOWLEY

- French Portraits of Ladies as
Minerva. 261
Translation. 323

JOHN F. FITCHEN, III

- A Comment on the Function of the
Upper Flying Buttress in French
Gothic Architecture 69
Translation. 117

ERNEST DE GANAY

- Fabriques aux jardins du XVIII^e siè-
cle. 287
Traduction. 331

JACQUES HEUZEY

- Le Costume mésopotamien, à pro-
pos de la statue d'*Idi-Lum* (Ques-
tions de costume) 133
Traduction. 183

ANDRÉ DE HEVESY

- Rubens et la Franche-Comté, page
inconnue de sa jeunesse. 21
Traduction. 61

FISKE KIMBALL

- Authorship of the Decoration of
the Hôtel Lauzun 45
Translation. 66

R., G. ET C. LEDOUX-LEBARD

- La Décoration et l'Ameublement de
la chambre de Madame Réca-
mier sous le Consulat, II. 299
Traduction. 334

ERNA MANDOWSKY

- An Unknown Drawing for Cavalieri's *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (Notes on Drawings). 313
 Translation. 337

JACQUES MATHEY

- Lancret, élève de Gillot, et la querelle des « carrosses » (Dessins de Maîtres Anciens). 175
 Traduction. 196

ROBERT MESURET

- Jean de Troy. 35
 Traduction. 64

WALTER PACH

- The Heritage of J.-L. David. 103
 Translation. 125

ANNA WELLS RUTLEDGE

- Another American Caricaturist. 221
 Translation. 253

E. TIETZE-CONRAT

- Titian as a Landscape Painter. 11
 Translation. 57

CHARLES DE TOLNAY

- L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, au Louvre. 91
 Traduction. 129

W. R. VALENTINER

- Simon Van Herlam, the Master of the Morrison Triptych. 5
 Translation. 55

GEORGES WILDENSTEIN

- L'Inventaire après décès de Mathieu Le Nain, 1677*. 197
 Traduction. 249

BIBLIOGRAPHIE

DIEGO ANGULO INIGUEZ, *Juan de Borgoña* (Charles de Tolnay), p. 247; L.-A. MAYER, *The Mamluck Costume* (François Boucher), p. 247; W. MUENSTERBERGER, *Vincent Van Gogh, dessins, pastels, études*, trad. franç. par JACQUES MÉGRET (S. G. D.), p. 248; HELEN NOE, *Carel Van Mander en Italië, Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn Leven dees tijtsche doorluchtighe, Italiensche Schilders* (S. Gille Delafon), p. 248; PIERRE RADEL, *Michel Colombe, le dernier imagier gothique* (Germain Bazin), p. 53; LEO VAN PUYVELDE, *Rubens* (François-Georges Pariset), p. 181; GISELA M. A. RICHTER, *The Metropolitan Museum of Art: Handbook of*

BIBLIOGRAPHY

the Greek Collection (E. Coche de la Ferté), p. 179; GISELA M. A. RICHTER, *Corpus Vasorum Antiquorum, United States of America*, II, New York, *The Metropolitan Museum of Art*, fasc. II (E. C. d. I. F.), p. 179; GILES ROBERTSON, *Vincenzo Catena* (Germain Bazin), p. 180; VILHELM SLOMAN, *Bizarre Designs in Silks, Trade and Traditions* (François Boucher), p. 54; TONY SPITERIS, *L'Evolution de la peinture post-byzantine dans les îles ioniennes* (S. G. D.), p. 248; CHARLES STERLING, *La Nature morte, de l'Antiquité à nos jours* (Charles de Tolnay), p. 182.

LIVRES REÇUS — BOOKS RECEIVED. 321

TABLE DES MATIÈRES — TABLE OF CONTENTS. 339

NOTES

SUR LES AUTEURS

FRANCIS H. DOWLEY

a member of the staff of the Department of Art, at the University of Chicago, Ill. (since 1949), B.A. of the Princeton Univ. (1936), had a graduate scholarship at Yale Univ. (1937), an award of the College Art Assoc. of America (1942), a scholarship of the Inst. of Fine Arts, N. Y. Univ. (1947), a fellowship of the Amer. Council of Learned Societies (1948), etc. After extensive study abroad he wrote the present survey of *French Portraits of Ladies as Minerva*..... page 261

ERNEST DE GANAY

dont les lecteurs de la "Gazette" ont pu suivre depuis des années les nombreux travaux gravitant tous principalement autour de l'art du jardin et de l'art français, du XVIII^e siècle surtout, demeure fidèle au même champ d'études en nous offrant ici ces quelques pages illustrées de documents inédits sur les *Fabriques aux jardins du XVIII^e siècle*..... page 287

RENÉ, GUY ET CHRISTIAN LEDOUX-LEBARD

Ces auteurs, le père médecin ainsi que l'un de ses fils, se sont spécialisés dans l'étude de l'épopée napoléonienne, à travers son art décoratif surtout. Leurs travaux, faits en commun, ont paru principalement dans le "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français" et dans les "Recueils de l'Institut Napoléon". L'article d'ensemble sur la *Décoration et l'ameublement de la chambre de Mme Récamier sous le Consulat*, II... page 299 dont la 1^{re} partie a paru dans notre numéro d'octobre 1952, p. 175, aurait servi d'hommage à Mme Récamier au Centenaire de sa mort, en 1849, si la "Gazette" n'avait été forcée d'en retarder, avec regret, la publication.

ERNA MANDOWSKY

Ph. D., Univ. of Hamburg (1934), has been lecturing since 1949 for the Extra-Mural Dept. of the Univ. of London and, since 1955, for the Univ. of Reading. She is the author of a work on Cesare Ripa, published by Leo S. Olschki in 1939, and of a number of articles, the most recent one published in the "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archaeologia," XXVII, 1952-1954, on Pirro Ligorio's drawings of Ancient Roman statuary, as the result of her talk on this subject at the Accademia Pontificia, in April 1954. A book on Ligorio's drawings of classical statuary is in preparation. She was also invited in 1953 to lecture at the Swedish Universities of Lund, Stockholm and Uppsala. Her current article, on *An Unknown Drawing for Cavalieri's "Antiquarium Statuarum Urbis Romae"* appears in our Section of *Notes on drawings*, page 313

LIVRES REÇUS - BOOKS RECEIVED..... page 321

TABLE..... page 339

Reproduit sur la couverture : A. G. Toudouze. — L'ameublement du grand salon de Mme Récamier à l'Abbaye-aux-Bois, en 1849, aquarelle. — Collection du Dr Lenormant.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

ON CONTRIBUTORS

attaché, depuis 1949, au dépt. de l'art de l'Univ. de Chicago, diplômé de l'Univ. de Princeton, boursier de l'Univ. de Yale, lauréat de la College Art Association d'Amérique, boursier de l'Inst. d'Hist. de l'art de l'Univ. de New-York et du Conseil Amér. des Sociétés savantes, publie ici, à la suite de ses voyages d'études à l'étranger, un article consacré à *Minerve dans l'art du portrait féminin français* (trad.)..... page 323

whose name has been familiar to the "Gazette" readers for many years and whose interest has been consistently centered around the art of gardens and French art chiefly of the XVIII Century, carries on the same work in his pages on *"Fabrics" in XVIII Century Gardens* (transl.)..... page 331

This team of authors—a physician father and son, with the other son devoted to scholarly research—have made the Napoleonic period, with emphasis on its decorative arts—their special field of study. To their previous publications, they add here a study of *The Furniture and Decoration of Madame Récamier Bed-Chamber under the Consulate*, II (Transl.). page 334 the first part of which appeared in our Oct. 1952 issue (transl., p. 219). It would have paid a tribute to Mme Récamier on the Centennial of her death (1849), had its publication not have had to be regretfully delayed.

Diplômée de l'Univ. de Hambourg, conférencière aux Univ. de Londres et de Reading. Auteur d'un ouvrage sur Cesare Ripa et de nombreux articles, elle a en préparation actuellement un livre sur les dessins de Ligorio, d'après la statuaire antique. Auteur d'un article paru dans la "Gazette" en 1953, l'année où elle fit une tournée de conférences dans les universités suédoises, elle présente ici, dans notre rubrique consacrée aux *Dessins de Maîtres anciens : Un dessin inconnu pour "l'Antiquarium Statuarum Urbis Romae" de Cavalieri* (trad.)..... page 337

Reproduced on the cover: A. G. Toudouze.—Mme Récamier's by Salon at Abbaye-aux-Bois, in 1849, water color.—Dr. Lenormant's Collection.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602